

I N D I C E

CAP. I PROBLEMI DEL LINGUAGGIO

- 1 = Premesse
- 2 = Vari tipi di Linguaggio
- 3 = Differenze tra il Linguaggio della parola e quello della immagine
- 4 = Linguaggio e Arte

CAP. II IL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO

- 1 = Osservazioni preliminari per la ricerca di Natura Linguaggio cinematografico
- 2 = La 1^ Caratteristica - Immagini-riproduzione di realtà
- 3 = La 2^ Caratteristica - Immagini in movimento
- 4 = La 3^ Caratteristica - Possibilità del Sonoro
- 5 = Definizione del Cinema

CAP. III ANALISI DEL FILM

- 1 = Analisi grammaticale
- 2 = Analisi strutturale
- 3 = Lo stile
- 4 = Analisi cinematografica e Specifici filmici

CAP. IV VALORI DEL FILM

- 1 = Valori ideologici e contenutistici
- 2 = Valori spettacolari
- 3 = Valori estetici

CAP. V ELEMENTI DI ESTETICA GENERALE

- 1 = Nozioni Generali
- 2 = Il problema della creazione artistica
- 3 = Il problema dell'opera d'arte in sé = Il Bello
- 4 = Il problema dell'opera d'arte nello spettatore-contemplatore
- 5 = Conclusione = Natura della Espressione estetica

CAP. VI ELEMENTI DI ESTETICA CINEMATOGRAFICA

- 1 = Concetto di Analisi estetica
- 2 = Ricapitolazione di alcuni concetti relativi alle analisi
- 3 = Elementi per la analisi estetica
- 4 = Il problema della Unità nella collaborazione
- 5 = Il problema dell'autore del film

P R E M E S S E

1. Alla base di ogni considerazione e indagine cinematografica, va messo il concetto che il CINEMA E' LINGUAGGIO.
2. IL LINGUAGGIO é strumento della espressione mentale; é veicolo di trasmissione delle idee.

Questa premessa é indispensabile per lo studio

- a) degli aspetti estetici, perché ci permette di conoscere la natura del cinema (che si distingue dalle altre forme di espressione e dalle altre arti appunto in quanto linguaggio, mentre il contenuto e la poeticità sono elementi comuni), e di conseguenza ci permette di giudicare se un dato film (cioé il linguaggio cinematografico usato in una data opera) é poetico cioé é artistico.
- b) degli aspetti morali, perché é dalla analisi del linguaggio che possiamo conoscere la sua moralità intrinseca e la sua capacità di influsso morale sullo spettatore.
- c) degli aspetti apostolici, perché solo conoscendo bene il linguaggio é possibile :
 - = usarne per predicare la verità cristiana;
 - = abituare il pubblico ad essere attivo anziché passivo di fronte allo schermo;
 - = fare una critica oggettivamente fondata e culturalmente solida dei temi di carattere ideologico che il cinema propone e difende.

3. LA TRASMISSIONE DELLE IDEE suppone chi trasmette e chi riceve le idee e il mezzo attraverso il quale viene la trasmissione della idea (dialogo, scrittura, ecc.).

Se tra i due avviene uno scambio di idee si ha la COMUNICAZIONE vera e propria.

Se la comunicazione non é reciproca si parla piuttosto di INFORMAZIONE (in senso generico).

Se l'informazione é fatta con il preciso scopo di diffondere una determinata o un determinato gruppo di idee, si parla di PROPAGANDA.

Se finalmente la comunicazione é fatta con lo scopo di destare lo interesse nei riguardi di un determinato oggetto (per es. far comprare un determinato tipo di sapone) si parla di PUBBLICITA'.

4. LE IDEE di cui parliamo vanno intese in senso largo; non sono concetti di cui si parla in Filosofia.

Per idea, in questa sede, intendiamo un qualunque frutto della nostra attività psicologica sotto l'aspetto conoscitivo.

Possiamo pertanto distinguere:

- a) idee che hanno un vero e proprio contenuto razionale (verità o pseudo-verità, affermazioni di vario carattere, ecc.); per es. "anche le cose più insignificanti hanno un loro valore" "la rivoluzione é l'unico mezzo per risolvere i problemi sociali" "i problemi sociali non si risolveranno mai con le rivoluzioni")
- b) idee che sono solamente uno speciale angolo visuale sotto il

quale un individuo considera un determinato oggetto.
(per ed. le idee poetiche)

5. E' opportuno fare anche qualche altra distinzione: Idee e OPINIONI. Ci sono idee alle quali l'individuo aderisce per motivi razionali, cioè per un vaglio razionale che egli ha compiuto della idea stessa prima di accoglierla; e ci sono idee alle quali l'individuo aderisce per motivi affettivi, senza preoccuparsi di vagliarne la validità razionale o non accorgendosi di accoglierla senza un preventivo vaglio razionale.

Quest'ultime sono dette dagli psicologi "opinioni".

OPINIONE é una "formula che su una questione riceve la totale adesione di un individuo o, con maggior precisione, che implica la personalità del soggetto.... E' un giudizio affettivo.... La rigidità della opinione dipende dal predominio del polo affettivo sulla personalità" (Miotto A.)

6. Considerando invece lo stato psicologico di un individuo nei confronti delle idee che riceve o possiede si deve distinguere l'ATTITUDINE e la CREDENZA.

= L'ATTITUDINE "é una organizzazione duratura dei processi di motivazione emotivi, percettivi e cognitivi che si riferiscono ad un aspetto del mondo da parte dell'individuo" (Krech, Crutchfield): - per es. Se voglio arrivare a quel grado della carriera devo cercare di sopraffare Tizio.

= La CREDENZA invece é una organizzazione di processi di motivazione solamente cognitivi e percettivi: per es. I continenti sono 5.

L'attitudine é emotivamente positiva e carica, tale da influire positivamente sul comportamento sociale dell'uomo; mentre la credenza é emotivamente neutra, e innocua.

VARI TIPI DI LINGUAGGIO

A - Il linguaggio in senso generico

Linguaggio in in senso generico prescinde da ulteriori determinazioni. E' il complesso dei vocaboli organizzati in frasi, periodi e componenti (omologhe strutture) che serve per trasmettere le idee nel senso esposto sopra.

B - Il linguaggio in senso specifico

Il linguaggio in senso specifico prescinde dall'uso che ne fanno i singoli individui, ma implica già la distinzione e la ragione della distinzione tra i vari linguaggi.

Questa distinzione é basata sulle diversità del mezzo usato per la trasmissione delle idee.

1 - Linguaggio della immagine e linguaggio della parola

Distinguiamo pertanto un linguaggio della immagine e un linguag=

gio della parola.

a) il linguaggio della parola é quello che usa come mezzo di espressione la parola.

A sua volta si suddivide in altrettanti linguaggi quanti sono i modi di esprimersi con parole: parola scritta e parola parlata, con o senza il complemento di segni e di movimenti (letteratura, teatro, ecc.).

b) Il linguaggio della immagine é quello che usa come mezzo di espressione l'immagine. Si riferisce essenzialmente alla rap-presentazione materiale di un oggetto (e in questo senso si differenzia per es. dal mimo e dal teatro, ecc.).

Si distingue:

1. Linguaggio dell'immagine pura (per es. cinema muto e fotografia senza didascalia).

2. Linguaggio dell'immagine parlata (per es. la radio considerata come spettacolo, realtà narrativa che si limita esclusivamente a descrivere)

Questo tipo é detto impropriamente linguaggio della immagine sia perché non si tratta di rappresentazione materiale vera e propria sia perché di fatto non si usa un modo di esprimersi "a parola" che non ricorra anche alle possibilità di espressioni tipiche della parola come "verbum", al di là della sua capacità descrittiva.

3. Linguaggio della immagine mista: integra l'immagine visiva con delle parole (per es. cinema parlato, fotografia con didascalia, televisione, ecc.)

2 - Altri tipi di linguaggio

Ci sono anche altri tipi di linguaggio che in questa sede non ci interessano: per es. il mimo, e in qualche caso la danza, ecc. La distinzione é sempre data dalla diversa natura dei vocaboli e dal diverso modo di strutturarli (cioé dal mezzo).

3 - Linguaggi semantici e asemantici

Altra distinzione importante da farsi quando si parla di linguaggio in senso specifico é: Linguaggi semantici e Linguaggi asemantici.

a) Linguaggi semantici sono quelli che si servono di vocaboli che di natura loro esprimono qualcosa oltre se stessi: per es. il disegno di una seggiola mi esprime quel dato oggetto che esiste nella realtà; la parola 'orologio' mi esprime quella certa macchina, ecc.

b) Linguaggi asemantici sono quelli che si servono di vocaboli che non esprimono nulla se non se stessi, come per es. un accordo musicale o un elemento architettonico, ecc.

Poiché in questo corso trattiamo solo di cinema e precisamente di quel cinema che si vede comunemente sui nostri schermi, il quale é semantico, é inutile che ci soffermiamo oltre su questa distinzione, che per altro é importantissima. Infatti soprattutto dalle possibilità semantiche del linguaggio cinematografico nascono i problemi e le considerazioni che interessano il cinema in rapporto alla morale e all'apostolato.

Il linguaggio in senso individuale

Il linguaggio in senso individuale é il modo concreto con il quale un Autore si é espresso in una determinata opera.

Si potrebbe dire anche: é l'opera considerata nei suoi aspetti strutturali concreti, indipendentemente dal fatto che sia o non sia artistica, che si ricollegli o meno ad una determinata scuola o stile.

NB. Il linguaggio individuale non va confuso con lo STILE:-

- Lo Stile é un modo determinato di comporre la materia, secondo certi canoni piú o meno comuni, in funzione della composizione della materia.

- Il Linguaggio invece é un modo concreto di esprimersi, sia pure necessariamente attraverso la composizione della materia, in funzione della espressione di una idea.

Nello stile tutto converge alla composizione; nel linguaggio alla espressione.

Nello stile importa il modo di comporre; nel Linguaggio il modo di esprimersi.

Nell'uno e nell'altro però il mezzo di cui ci si serve é la plasmazione della materia.

(Differenza tra "plasmazione" e "composizione" in questa sede: la prima é l'azione del comporre la materia, la seconda é il risultato; la prima tende a dare una forma alla materia, la seconda si preoccupa che alla materia plasmata converga alla unitá.).

DIFFERENZA TRA LINGUAGGIO DELLA PAROLA E LINGUAGGIO DELLA IMMAGINE

Data la sua importanza per lo studio del cinema, sviluppiamo con piú precisione la differenza tra il linguaggio della parola e il linguaggio della immagine.

1 = Il linguaggio della parola si costruisce con "parole", cioè con segni orali o scritti che esprimono direttamente il "verbus mentis", cioè il concetto.

Il Linguaggio della immagine si costruisce con "immagini", che sono riproduzioni artificiali, cioè rappresentazioni della realtà materiale.

2 = La parola, in quanto concetto, esprime qualcosa di universale di astratto e di spirituale.

L'Immagine rappresenta qualcosa di materiale di concreto e di particolare.

3 = Il Linguaggio della parola ha bisogno di un lungo giro di frase per arrivare a dare l'idea di una realtà concreta e particolare. (per es. il mio cane ha il pelo bianco, gli occhi rossi, il naso lungo x centimetri, ecc.)

Il linguaggio della Immagine ha bisogno di un lungo giro di immagini per arrivare a dare l'idea di una realtà di ordine spirituale o non concreta e materiale. (per es. "Tizio passò tristemente tutta la giornata" richiede tutta una elaborazione narrativa per far capire che passò una giornata e che in ogni momento di essa Tizio fu triste.

Anche per dare la nozione della tristezza di Tizio é necessario ricorrere a particolari accorgimenti -materiale plastico-).

4 = Il linguaggio della parola esprime le idee direttamente e sfruttando la sua tipica natura.

Il Linguaggio della Immagine solo indirettamente esprime delle idee e lo fa sfruttando soprattutto il lavoro di integrazione psicologica dello spettatore.

5 = Nelle fasi del suo sviluppo (giudizio affermazione o negazione - e raziocinio o sillogismo) il Linguaggio della Parola ha una sua invincibile e intrinseca validità logica e capacità di esprimere la verità (la menzogna e l'errore non ci interessano sotto questo profilo) risultante dalle singole parole usate.

Per es. se dico "Tizio é assassino" vuol dire che Tizio é veramente tale e vuol dire così e non diversamente, perché io ho applicato a Tizio il concetto di assassino.

Quindi la risultante dipende esclusivamente da un fattore logico e non può prescindere da un significato intrinseco degli elementi che la compongono.

Nelle fasi del suo sviluppo (accostamento di immagini semplici e composte il Linguaggio della Immagine ha l'intrinseco potere di far capire una idea completamente fittizia e per nulla risultante dagli elementi (immagini) adoperati.

Se per es. faccio vedere una pistola che spara e poi un uomo che cade, lo spettatore capisce che quell'uomo é caduto perché colpito da quella pistola, eppure quella pistola può benissimo aver sparato a salve o in un luogo e in un tempo diverso da quello nel quale si trova l'uomo; e l'uomo può benissimo essere caduto per malore o per recitazione o per altro motivo. Perciò la risultante ideologica o narrativa del Linguaggio della Immagine prescinde dal significato intrinseco degli elementi che la compongono e dipende da fattori (per es. rapporti di angolazioni e di inquadratura) che non hanno alcun valore logico.

6 = Il linguaggio della parola fornisce l'idea in modo che l'ascoltatore se conosce i termini, può vagliare la validità della idea stessa.

Per es. se mi si dice "la neve é nera" io non accetto l'idea perché conoscendo i termini (neve e nero) so che essi non possono essere uniti ma devono essere disgiunti.

Il Linguaggio della Immagine fornisce l'idea in modo che lo spettatore non é in grado di vagliarne la validità, per il motivo esposto sopra al n. 5.

7 = Il Linguaggio della Parola é in grado di fornire idee a qualsiasi stato, sia direttamente sia allo stato di opinione, sia di credenza sia di attitudine.

Generalmente però la comunicazione avviene allo stato diretto e di credenza, meno frequentemente allo stato di opinione, più raramente ancora a quello di attitudine.

In ogni caso, salvo eccezioni, l'individuo accetta coscientemente e quasi sempre anche criticamente, la idea che gli viene fornita.

Il Linguaggio della Immagine può fornire idee a qualsiasi stato, però il suo primo e immediato potere é quello di suscitare emozioni ed é attraverso queste che le idee vengono soprattutto e quasi esclusiva-

mente fornite.

Si tratta pertanto di idee allo stato di opinione e di attitudine. Data la via affettiva e sensibile attraverso la quale l'idea viene fornita, lo spettatore accetta, anzi spessissimo aderisce formalmente, all'idea incoscientemente e in maniera affatto critica.

LINGUAGGIO E ARTE

A eliminare fin dall'inizio, obiezioni e difficoltà, converrà dire che:

- a) Nella realtà concreta non esiste né l'Arte né le Arti, ma bensì esistono o le singole opere o musicali o letterarie o cinematografiche ecc. le quali sono o non sono artistiche.
- b) L'Arte é La Qualità poetica delle opere e come tale c'è o non c'è. La natura di questa qualità é identica per tutte le forme di espressione, benché ciascuna la realizzi secondo la natura del proprio linguaggio. In questo senso dunque si può dire che esiste l'Arte e non le Arti
- c) Ciascuna forma di espressione ha un suo modo di costruirsi, cioè di realizzare le sue opere.

E ciò non solo - cosa pur fondamentale - per la diversità della materia usata (suoni per la musica, colori per la pittura ecc.) ma anche proprio per il modo di plasmare la materia in funzione della unità che, come vedremo, é la sola che ci permette di scoprire la qualità poetica. Materia e modo di plasmarsi della materia sono appunto il linguaggio; ma il linguaggio tende sotto il profilo della unità alla realizzazione delle opere artistiche. Quindi sotto questo aspetto, possiamo parlare di "Arti" e non solo di "Arte": in quanto cioè il linguaggio determina la diversità tra le varie forme di espressione, e le singole opere si plasmano e diventano artistiche seguendo la natura del Linguaggio al quale appartengono. Potremo così parlare di arte musicale, letteraria, cinematografica, ecc.

E' evidente però che usando la parola "Arte" in questo senso, non intendiamo già i principi generali e la natura del bello in sé, ma intendiamo solo i principi specifici e la natura del linguaggio, in quanto determinano la possibilità, per le opere, di divenire belle, cioè artistiche. Le opere quindi saranno "d'Arte" in quanto avranno raggiunto la qualità poetica definita dall'arte; saranno "opere" in quanto realizzate secondo la natura del linguaggio al quale appartengono, cioè secondo la natura del linguaggio specifico al quale appartengono; e saranno "opere d'Arte" in quanto il linguaggio in quella realtà concreta é riuscito a costruirsi esteticamente.

NB. In tutta la trattazione relativa al linguaggio cinematografico, prescinde pertanto completamente dalla qualità poetica, cioè dei valori estetici. Per il momento ci interessa solo conoscere la natura di questo linguaggio affinché, dopo aver conosciuta la natura della qualità poetica, possiamo applicare le nozioni generali di questa qualità poetica alle nozioni specifiche del linguaggio cinematografico e ricavare così i principi della estetica cinematografica.

OSSERVAZIONI PRELIMINARI PER LA RICERCA NATURA LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO

Il Linguaggio cinematografico é quello che distingue il Cinema da ogni altro mezzo di espressione.

Conoscere la natura di tale Linguaggio equivale quindi a:

- a) Possedere la definizione filosofica del Cinema
- b) Essere in grado di distinguere il Cinema dalle altre forme di espressione e pertanto di poter ricostruire anche quella che si può chiamare l'Estetica cinematografica, con le connesse nozioni precise e concrete che permettono di giudicare della validità strutturale, tematica ed estetica dei singoli films.

1 = Partire dal Prodotto del Linguaggio, dallo strumento tecnico

Per poter stabilire la natura del Linguaggio, é necessario partire dal prodotto del linguaggio stesso, cioè dall'opera. E per essere ancor più precisi nell'indagine, conviene risalire - almeno (ma non esclusivamente, V.N. 18 d, per i linguaggi realizzati con tecniche meccaniche - al mezzo meccanico o strumento tecnico del quale ci si serve per realizzare l'opera.

A questo proposito facciamo alcune osservazioni da tenere presenti:

- a) Dalle considerazioni che stiamo ora facendo esula completamente tutto ciò che riguarda il contenuto della espressione (valore ideologico o tematico, valore morale, ecc.) e la qualità poetica della quale l'espressione é eventualmente rivestita (valore artistico).
- b) Gli aspetti tecnici del mezzo meccanico non interessano per ciò che hanno di tecnico, ma solamente in quanto dipende da essi che il linguaggio, come linguaggio, sia fatto in un modo piuttosto che in un altro.

Per questo per es. trascuriamo completamente il fatto - in sé notevolissimo e fondamentale - che la sensazione del movimento delle immagini avvenga nella proiezione per certi principi tecnici e fisiologici che permettono ai fotogrammi (ciascuno dei quali riproduce e fraziona staticamente il movimento) di dare, se fatti scorrere in certo modo e con certa velocità, l'illusione della immagine che si muove; però non possiamo dimenticare che l'immagine che vediamo era stata precedentemente preparata e non é la rappresentazione di una realtà contemporanea, come avviene nella Televisione.

- c) Così pure tutti i ritrovati e tecnici (dalla testa girevole che permette la panoramica agli obbiettivi speciali per il '30' non hanno alcun interesse per noi in questa sede, se non in quanto riescono a incidere sul prodotto stesso (cioé sull'immagine) dandogli nuove possibilità di espressione (linguistiche).

Per questo la scoperta della panoramica (tecnicamente di interesse minimo) é di gran lunga più importante di quella del cinema stereoscopico (che tecnicamente é di una enorme complessità).

- d) La diversità del mezzo tecnico può determinare, in qualche caso, solo una diversità di stile e non una vera e propria diversità di linguaggio (per es. l'uso della spatola e del tubetto o del

pennello nella pittura; oppure pittura su muro o su tela o su vetro). Tuttavia in questa sede non ci interessa approfondire ulteriormente la natura filosofica di questa sua diversità.

2 = Quindi partire dalla macchina da Presa e di Proiezione

Volendo pertanto conoscere la natura del Linguaggio cinematografico, partiremo dalla macchina da presa.

Non dimentichiamo però che - come dicevamo - il prodotto della cinecamera deve essere proiettato su uno schermo, mediante apposita macchina. Infatti solo così l'opera cinematografica passa dallo stato potenziale allo stato attuale. Poiché essa, fatto, esiste sullo schermo.

3 - La Camera da Presa

La camera da presa è una cassetta con motore che svolge una pellicola fotograficamente impressionabile, con degli obbiettivi, sostenuta da un cavalletto a testa girevole e che può essere fisso o mobile rispetto allo spazio. L'uso di questa cassetta e dei suoi accessori, cioè della Tecnica della Ripresa, è determinato dalla grammatica cinematografica che supponiamo nota. (Cfr. tali nozioni in "Linguaggio del Film" di R. May, ed Poligono 1954, Milano).

4 = Prime nozioni ricavate dalla Tecnica di Ripresa

Le nozioni che possiamo avere dalla conoscenza della Tecnica di Ripresa e che interessano al caso nostro, si raggruppano intorno a questi dati basilari:

a) Formazione di Inquadrature

1- Riproduce in Immagine una parte della realtà, isolando quella parte da tutto il resto

2- E' fatto da determinati elementi (V.N. 22 d, f)

b) Produzione di un pezzo di pellicola che, mediante il montaggio, può essere unita ad altri pezzi di pellicola, in modo da acquistare un senso di sviluppo o narrativo o immaginifico (v.N 24 e seg.).

B = LA PRIMA CARATTERISTICA = IMMAGINI - RIPRODUZIONI DI REALTA'

La prima Caratteristica del Linguaggio cinematografico è quella di essere costituito:

a) di Immagini

b) di Immagini tali che possono essere, in certo senso, la riproduzione di una realtà.

Da questo primo dato fondamentale possiamo quindi raccogliere queste Note:

a) E' Linguaggio dell'Immagine

Il Linguaggio cinematografico è un linguaggio della Immagine e quindi verifica tutte le diversità dal linguaggio della parola, enumerate sopra.

Quindi: - Si costruisce con immagini, rappresentazioni della realtà materiale, riproduzione artificiale.

- Rappresenta qualcosa di materiale e di concreto, e particolare
- Ha bisogno di un lungo giro di immagini per arrivare a dare l'idea di una realtà di ordine spirituale o non concreta e materiale
- Solo indirettamente esprime delle idee e lo fa sfruttando soprattutto il lavoro di integrazione psicologica dello spettatore.
- Nelle fasi del suo sviluppo ha l'intrinseco potere di far capire una idea completamente fittizia e per nulla risultante dagli elementi adoperati (immagini)
- Fornisce l'idea in modo che lo spettatore non è in grado di vagliarne la validità
- Può fornire Idee a qualsiasi stato, però il suo primo e immediato potere è quello di suscitare emozioni ed è attraverso queste che le idee vengono soprattutto e quasi esclusivamente fornite.

Perciò sono idee allo stato di opinione e di attitudine, cui lo spettatore aderisce incoscientemente e in maniera affatto acritica.

b) Le Immagini sono semantiche

Queste immagini possono essere (e praticamente lo sono sempre) semantiche; rappresentano cioè una realtà concreta (paesaggi, figure umane, oggetti vari, ecc.).

Per sé potrebbero essere anche asemantiche; per es. puro movimento di linea o masse o chiaroscuri senza preciso significato, se non ritmico e compositivo.

Ciò significa che il linguaggio cinematografico può avere un suo valore strutturale e poetico anche prescindendo da qualsiasi contenuto (come la musica non descrittiva e come la architettura) e quindi non si possono mai trascurare gli aspetti formali tipici di questo linguaggio e impostarne il giudizio estetico solo sul contenuto.

Però se in concreto un film usa immagine semantiche, gli aspetti significati devono trovare adeguata espressione nella struttura della immagine stessa.

c) Essenzialità della Immagine come Rappresentazione nel Cinema

Le Immagini sono il primo elemento costitutivo del Linguaggio e quindi in ogni ulteriore indagine si deve badare essenzialmente ad esse e non ad ulteriori fattori connessi. In concreto ci troviamo di fronte alla rappresentazione di un oggetto o azione e non direttamente di fronte all'oggetto o all'azione.

Questa osservazione porta notevoli conseguenze sia in campo linguistico (per questo il cinema si differenzia dal teatro, dalla danza, dal mimo ecc. cfr. anche sotto alla lettera d) sia in campo estetico (la unità poetica deve essere data dal gioco delle immagini e non per es. dalla bellezza del testo o della musica o dall'idea espressa o dalla recitazione (prese a sé), sia in campo morale, vuoi da parte dell'artista (rappresentare un omicidio non vuol dire commetterlo), vuoi da parte dello spettatore (il vedere un'azione moralmente cattiva non solo non è commetterla o parteciparvi o approvarla, ma può essere cosa

addirittura buona se non si verificano certe controindicazioni -
periculum conjunctum -)

d) Tipicità dell'Immagine

Le Immagini sono determinate da elementi tipici (angolazione, profondità di campo, illuminazione, figurazione) che danno, come risultato, delle visioni che la realtà non può dare.

1. Da un punto di vista linguistico queste visioni servono ad esprimere in modo tipico l'idea (per es. angolazione dal basso: sensazione di qualcosa di incombente) ;

2. Da un punto di vista estetico l'unità va ricercata nel rapporto e nell'equilibrio di queste visioni (oltre a quello che si dirà in seguito);

3. Da un punto di vista morale queste visioni possono essere particolarmente adatte a suscitare certe emozioni e suggestioni.

e) Capacità di riproduzione e di Espressione del Linguaggio cin.

Al Linguaggio cinematografico possiamo riconoscere:

1 - Una capacità di Riproduzione.

Se io piazco la cinecamera con un certo obiettivo, fissa sopra un cavalletto fermo al suolo e riprendo quello che avviene per es. in piazza posso dire di avere realizzato (almeno apparentemente) le condizioni più obiettive possibili di ripresa. In questo caso ho solo riprodotto la realtà senza dare all'immagine che riproduce questa realtà una mia interpretazione personale.

2 - Una capacità di Espressione.

Se invece muovo la cinecamera come voglio e uso gli obiettivi che meglio mi servono a "far vedere" quello che voglio io e come lo voglio io, ho usato il linguaggio, non già per riprodurre la realtà, ma per creare una immagine, che, riproducendo una certa realtà, esprime quello che io volevo dire e non quello che la realtà diceva.

Questa distinzione però tra le capacità del linguaggio è solo teorica. Di fatto, mettendo un obiettivo piuttosto che un altro o piazzando la camera con un certo angolo piuttosto che con un certo altro, io ho già imposto una mia interpretazione personale della realtà riprodotta. Però anche è vero che, usando di tutti i mezzi che la tecnica cinematografica offre, si arriva ad imporre in una maniera immensamente preponderante la propria interpretazione personale, tanto che si annulla quasi interamente il significato originario della realtà; mentre usando i minimi mezzi possibili, la realtà riesce ad ottenere un certo peso al suo significato oggettivo. E tutto questo va a provare, tra il resto, l'importanza di quanto dicevamo sopra alla lettera c).

f) Conclusione: Essenzialità della Immagine nella sua Tipicità

Quanto si è detto or ora fa capire anche che la prima caratteristica essenziale del linguaggio cinem. (soprattutto in funzione espressiva e poetica) sta proprio nel tipico modo di comporsi della immagine. Questo tipico modo è dato appunto dalla tecnica cinematografica (cfr. sopra alla lettera d)): per es. una figura in ombra è praticamente annullata perché l'attenzione è richiamata dalla figura o dall'oggetto in luce; di dieci persone che si trovano in una stanza ha valore quella che si muove; una bocca che ride (dettaglio) esaspera la sensazione di quella realtà; ecc.

C= LA SECONDA CARATTERISTICA = IMMAGINI IN MOVIMENTO

La seconda caratteristica del linguaggio cinematografico é quella di essere costituito da IMMAGINI IN MOVIMENTO

Nota = Finora abbiamo insistito più che altro sul fattore "Immagine" e sulla costituzione interna (cfr. soprattutto nel par. prec.d)f)),pre-scindendo (teoricamente) dal fatto che esse riproducevano un movimento. Questa distinzione ("immagine" e "movimento") é necessaria perché:

- a) Si deve distinguire il cinema dalla fotografia, che pure può essere una forma di arte e che é ottenuta con sistemi tecnici affini a quelli cinematografici, e strutturali (un fotogramma infatti é una normale fotografia; non si distinguono).
- b) L'analisi dell'immagine, in precisione dal movimento, offre la possibilità di rilevare alcuni fondamentali elementi costitutivi (angolazione, illuminazione, figurazione, profondità) che il cinema possiede non già come movimento ma come immagine.

L'analisi del cinema come movimento invece ci offre la possibilità di rilevare gli altri elementi costitutivi importantissimi e fondamentali.

1 = Inquadratura e Pezzo di montaggio

I punti di partenza per questa analisi sono:

- L'inquadratura
- Il pezzo di Montaggio (cfr. Dispense di Rondi pag. 32 ss.).

Questi termini vengono spesso confusi tra di loro.

a) L'inquadratura é la risultante sullo schermo del processo di ripresa; vale a dire la realtà cinematografica in quanto sullo schermo é vista con una certa angolazione, luce ecc..; in altre parole é il contenuto visivo dell'immagine schermica considerando sotto l'aspetto del modo con il quale é stato riprodotto. L'inquadratura, intesa nel senso stretto or ora definito, pre-scinde dal fatto che il contenuto visivo sia o non sia in movimento.

b) Il Pezzo di Montaggio invece é il pezzo di pellicola che riproduce quella parte di realtà che l'obbiettivo ha captato dal momento in cui la cinecamera s'è messa in moto fino al momento in cui s'è fermata.

Può essere lunghissimo e brevissimo: per es. la camera riprende un batter di ciglio, la camera segue un attore che percorre a piedi lentamente tutta la via, e senza mai interrompere lo segue mentre entra nel palazzo, sale le scale, entra nell'appartamento.

2 = L'inquadratura - Composizione o Figurazione in movimento

In questa sede, l'inquadratura ci interessa in quanto immagine in movimento, perché altrimenti dovremmo ripetere qui quello che abbiamo detto dell'immagine (cfr. Sopra).

La composizione dell'immagine (per es. a diagonale, a triangolo semplice o doppio, a spirale ecc.) viene continuamente modificata dal movimento. Per es. Tre uomini seduti a un tavolino formano una composizione a triangolo di cui due angoli coincidono con gli angoli infe=

rriori del quadro e il terzo é in alto nel quadro, Se l'uomo di destra si alza e la camera si ritira per poterlo vedere in piedi, la composizione ha preso un'altra figurazione e precisamente una composizione a diagonale dall'angolo sinistro basso all'angolo destro alto del fotogramma.

Ecco quindi che ci troviamo di fronte a un nuovo elemento linguistico poiché proprio mediante questo gioco di composizione si possono esprimere idee che non é possibile esprimere con altri mezzi.

E questo elemento é vincolato esclusivamente al movimento.

Alcuni esempi: un uomo é circondato da un gruppo di persone ostili che non lo colpiscono e lo lasciano finalmente solo e abbandonato; ciò é realizzato con una immagine costruita inizialmente a spirale (il senso della oppressione) che si apre sempre di più, fino a scantonare oltre i limiti del quadro lasciando al centro un piccolissimo segmento: l'uomo abbandonato.

Oppure: due persone avverse dopo un breve colloquio si riappacificano: con-posizione con due rette che si avvicinano e si riuniscono.

Oppure: due persone sconosciute a vicenda, si incontrano e uniscono in un'unica impresa la loro sorte: composizione a V (con l'angolo inferiore fuori quadro) che diventa un cerchio.

Come si vede, il movimento nella inquadratura determina una capacità espressiva che può assurgere a poesia.

3- Il Pezzo di montaggio - Movimento esterno

Il Pezzo di Montaggio ci presenta altre fondamentali possibilità di linguaggio cinematografico.

Parlando dell'inquadratura abbiamo considerato il movimento interno del quadro, frutto delle tipiche possibilità della cinecamera.

Col pezzo di montaggio invece consideriamo il movimento esterno, determinato da quella operazione che si chiama appunto "Montaggio" (cfr. May, Linguaggio del Film; e Dispense di Rondi, pag.39 e ss.)

In questa ci riferiamo al montaggio tecnico, cioè alla possibilità di unire più pezzi di pellicola impressionata.

L'importanza linguistica di questo fatto é enorme.

Esempi: un oggetto fatto vedere dopo un volto fuori campo dà la impressione di essere l'oggetto guardato da quella persona.

Lo stesso treno in corsa fatto vedere che corre prima da destra alto a sinistra basso e poi rispettivamente da sinistra a destra, dà l'impressione che si tratti di due treni diversi che vanno ad incontrarsi; se invece da destra basso a sinistra alto e poi rispettivamente da sinistra a destra, dà l'impressione che si tratti di due treni diversi che si allontanano. Invece due treni diversi fatti vedere con la stessa direzione danno l'impressione che si tratti dello stesso treno visto due volte.

E ancora: Sia abbiano tre pezzi di montaggio: 1) uomo che beve 2) lo stesso che dorme 3) lo stesso alla finestra. Se si dispongono questi tre pezzi nell'ordine 1,2,3, si potrà avere il senso di un uomo che ha preso un calmante, s'è addormentato e, svegliatosi, é andato a vedere qualcosa alla finestra. Se si dispongono nell'ordine 3,2,1, si potrà avere il senso di uno che prima di addormentarsi ha dato una occhiatina e, svegliatosi, aveva sete. Sia invece l'ordine 3,1,2, : occhiatina, calmante e veleno, sonno o morte (1).

Dagli esempi citati ci risulta che il montaggio é in grado di sconvolgere interamente il senso di un racconto, il dare alle immagini significati particolari e trascendenti il contenuto della immagine stessa.

In altre parole si può dire che il montaggio determina (o per lo meno può determinare) il senso dell'immagine, analogamente al predicato che attribuisce un certo senso al soggetto (per es. il cane dorme).

4= Il Ritmo

Questa seconda caratteristica del linguaggio cinematografico mostra la necessità di introdurre ad un dato punto la parola RITMO.

Il Ritmo é il rapporto con cui realtà si muovono nel tempo.

Sarà necessario trattarne quando si farà la questione estetica. Ma anche dal punto di vista semplicemente linguistico esso deve essere considerato. Infatti le stesse immagini in movimento a seconda che sono fatte con ritmo lento o veloce o a singhiozzo, possono assumere diversi significati e provocare diverse sensazioni: per es. noia, orgasmo, nervosismo o gioia, ecc.

4 LA TERZA CARATTERISTICA = POSSIBILITA' DEL SONORO

La terza caratteristica del linguaggio delle immagini é quella di avere la possibilità di unire al visivo anche il sonoro (parlato, rumori musica). A questo proposito facciamo alcune osservazioni:

1 = Il Sonoro non é essenziale al Cinema

Il Sonoro non appartiene all'essenza del cinema; tanto é vero che c'è stato un periodo (e anche artisticamente glorioso) in cui i film erano completamente muti e anche oggi si possono fare dei films (talvolta si fanno) in cui non viene detta una parola.

2 = Importanza dell'integrazione sonora dell'immagine

Il parlato e i rumori vanno considerati pertanto come una integrazione dell'immagine che dà senza dubbio un apporto di notevole importanza. Per es. in una scena la madre ritrova il figlio. Il fatto del ritrovamento e dell'incontro é detto sufficientemente dall'immagine; tuttavia il grido di gioia della madre integra notevolmente il significato della scena. Viceversa se il senso della scena é detto dalle parole e non dall'immagine é chiara la deficienza cinematografica; infatti l'autore é dovuto ricorrere a un mezzo (il linguaggio della parola) che non é linguaggio della immagine.

Questa osservazione é molto importante per la valutazione estetica di un film ed é comprovata dalla distinzione fatta più sopra tra capacità di riproduzione e capacità di espressione.

Se infatti il parlato (cioé le parole dette dalle persone che si vedono sullo schermo) si sostituisce al visivo, esprimendo quello che il visivo non esprime, é chiaro che in quel momento il cinema esercita solo la sua capacità di riproduzione.

A maggior ragione si deve ritenere poco cinematografica la narrazione fatta da una voce fuori campo (speaker); in questo caso infatti significa che l'autore non è riuscito nemmeno a trovare un'immagine pseudo-cinematografica (per es. un personaggio) che narri a parole, ma dallo schermo, quello che egli vuole dire. Questo però salvo eccezioni: infatti essendo il parlato un'integrazione dell'immagine, nulla impedisce che tale integrazione si verifichi da fuori campo per immagini che non parlano.

3 = Funzione narrativa e di commento della musica

La musica può avere una funzione direttamente narrativa o una funzione di commento.

La funzione narrativa può essere sincromistica (per es. si vede un organo e si sente un suono) oppure asincromistica (per es. dalla strada un Tizio che si vede sullo schermo, sente l'organo che si suona in chiesa e che non si vede).

In tale funzione la musica è equiparabile al parlato e ai rumori. C'è stato chi ha scritto che per avere una funzione estetica e valore la musica deve essere asincromistica; ciò non è vero. Però è vero che la musica asincromistica può raggiungere un vigore di espressione linguistica e anche poetica più notevole, perché sfrutta una possibilità linguistica tipica del cinema come espressione; mentre la musica sincromistica può cadere nel pericolo di sfruttare solo le capacità di riproduzione.

Anche in funzione di commento (o musica di fondo) la musica può raggiungere dei valori espressivi e narrativi: per es. una musica tetra su un personaggio che si muove con circospezione fa capire o le sue cattive intenzioni o il pericolo cui sta andando incontro.

Circa l'uso o il non uso della musica di fondo non si può stabilire alcuna legge generale: dal punto di vista linguistico infatti ci troviamo di fronte a delle reali possibilità espressive sia nell'uso sia nell'altro caso.

Si tratta di questione di stile più che di linguaggio.



5 = DEFINIZIONE DEL CINEMA

Raccogliendo da tutto quello che abbiamo detto tutti gli elementi che caratterizzano il linguaggio cinematografico da ogni altro linguaggio, possiamo definire il Cinema:

IMMAGINI FOTOSCHERMICHE IN MOVIMENTO

ACCOMPAGNATE O MENO DA RIPRODUZIONI SONORE

Questa definizione serve per tutti gli aspetti sotto cui il cinema può essere considerato: per es. il cinema (come linguaggio) è quel linguaggio che esprime l'idea mediante immagini fotoschermiche ecc.

il cinema (come arte) è quell'arte che produce il bello mediante le immagini fotoschermiche ecc.

il cinema (come spettacolo) è quello spettacolo che crea l'interesse e il divertimento dello spettatore mediante immagini fotoschermiche ecc.

1 = IMMAGINI SCHERMICHE

a) Perché fatto di immagini il cinema

- 1- Si differenzia dalla letteratura, dal teatro, dalla musica, dalla danza, dal mimo, dalla architettura ecc.
- 2- Si caratterizza per i fattori della composizione del QUADRO.

b) La parola "schermiche" si riferisce al fatto che l'opera filmica esiste "actu" sullo schermo, cioè in proiezione.

2 = F o t o (schermiche)

Perché fatto di immagine ottenute con processo fotografico il cinema:

1- Si differenzia dalla televisione che ottiene le sue immagini con processo elettronico, e che quindi possiede l'immediatezza tra riprese e visione schermica; mentre il cinema esige almeno alcune ore di intervallo tra ripresa e proiezione.

Tuttavia il cinema e la televisione hanno comuni i fattori del Quadro e della inquadratura (le diversità tra quadro e inquadratura cinematografica e quadro e inquadratura televisivi non sono specifiche).

2- Si caratterizza per il Pezzo di Montaggio che in TV si ottiene e si manifesta con caratteristiche specificamente diverse.

3 = ³⁻In Movimento

Perché fatto di immagini in movimento il cinema:

1- Si differenzia dalla pittura, dalla fotografia, dal disegno ecc.

2- Si caratterizza per i fattori della INQUADRATURA (composizione e suo movimento)

3- Ubbidisce alle leggi del Ritmo ed è Linguaggio spazio-temporale

4 = Accompagnate o meno da Riproduzioni sonore

Per il fatto che l'immagine visiva può essere anche sonora il cinema non si differenzia specificamente se non dalle arti mute (pittura, architettura ecc.), ma la causa di questa differenza specifica è comune alle arti sonore (musica, teatro ecc.) e non è affatto specifica caratteristica del cinema.

Pertanto:

a) Il sonoro non è dell'essenza del cinema e distingue solo (non specifiche) due tipi diversi di cinema (il cinema muto e il cinema sonoro).

b) Il Sonoro non può sostituirsi al visivo, ma integrarlo.

Nella definizione che abbiamo data del cinema, abbiamo colto le caratteristiche proprie di questo linguaggio e i fattori che lo distinguono da altri linguaggi soprattutto adibiti dall'arte.

Potremo quindi avere anzitutto in base a queste possibilità linguistiche una Grammatica del Film.

Tuttavia quanto s'è detto finora supponeva - ma non esplicitamente dichiarava - un altro elemento fondamentale per l'analisi del film sia dal punto di vista della diffusione delle idee, sia da quello estetico.

Tale elemento è la struttura

Per STRUTTURA si intende l'organamento del film in funzione espressiva sia tematico-narrativa, sia estetica; il che è quanto dire: in funzione di un'unità o tematica o estetica.

Possiamo pertanto distinguire :

A = Una analisi Grammaticale del film

B = Una analisi strutturale del film

A = ANALISI GRAMMATICALE DEL FILM

L'analisi grammaticale è quella che si fa in base alle possibilità che il cinema ha di esprimere qualcosa, soprattutto in senso linguistico.

E cioè :

- ① - Il Quadro e la sua composizione (angolazione, distanza, figurazione, illuminazione)
- ② - L'inquadratura (composizione e suo movimento)
- 3 - Il Pezzo di Montaggio (accostamento di inquadratura e relativi modi di compiere questo accostamento: per distacco per dissolvenza, ecc.)

In questa analisi, che è la prima in quanto che, essa soprattutto ci permette di scoprire se un film è "cinematografico", non ci si preoccupa di scoprire se ciò che il film dice sia detto o meno in funzione di una unità ideologica o poetica.

B = ANALISI STRUTTURALE DEL FILM

a) Che cos'è la analisi strutturale

L'analisi strutturale è quella che riguarda lo sviluppo del film in funzione di una unità.

Essa va alla ricerca di un perno o punto centrale che giustifichi direttamente o indirettamente tutti gli elementi, narrativi o plastici, del film. Sotto questo aspetto, ogni elemento adoperato dal film può avere una sua giustificazione, e quindi una sua funzione, anche se fosse realizzato con difetti grammaticali (vedi per es. certi attacchi di inquadrature in 'Stromboli') o estetici (vedi per es. la sequenza della rivelazione o del sassolino ne 'La Strada').

L'analisi strutturale serve praticamente a rispondere a questa domanda: "Che cosa ha detto il film?" Oppure "Che cosa ha fatto il film?" Ciò significa appunto che il film viene considerato come un'unica entità, dal principio alla fine, anche se si trattasse per es. di un

film a episodi. Viceversa se il film non regge ad una analisi strutturale, se cioè non si trova il "che cosa ha detto" o "ha fatto", come film, nella sua interezza, significa che non ci troviamo di fronte non ad un unico film, ma a più films o pseudo-film anche se esso fosse impostato su un unico racconto

b) Importanza per la Struttura della Idea-sceneggiatura, e anche Indipendenza

Quanto è stato detto circa lo sviluppo "idea-Sceneggiatura" (V. Dispense Rondi) interessa molto da vicino l'analisi strutturale.

Infatti gli autori del film per poter arrivare ad una sceneggiatura precisa e circostanziata devono aver trovato la maniera cinematografica di nucleare l'idea di partenza; il che significa praticamente che hanno creato la struttura del film.

Però la struttura del film non corrisponde a nessuna di quelle fasi (soggetto, trattamento, presceneggiatura, sceneggiatura) ma è piuttosto la risultante di ognuna di esse, incominciando dalla scaletta, la quale è appunto la prima e fondamentale operazione che dà fisionomia cinematografica a un testo letterario.

E poi ancora va notato che si parla di struttura del film e che il film esiste sullo schermo. Quindi le varie fasi del processo idea-sceneggiatura esprimono sì le strutture, ma in una forma ancora potenziale. Può darsi infatti che la realizzazione del film, proprio per la tipica forza degli elementi che caratterizzano il linguaggio cinematografico manifesti una struttura più o meno diversa, in effetti, da quello che risultava dalle fasi preparatorie.

c) Elementi per l'analisi Strutturale

L'analisi strutturale va fatta partendo dagli elementi più grossi che costituiscono l'ossatura del film.

Tali elementi possono essere:

1 - Le Grandi Parti del Racconto

Per es. in 'Stromboli' : 1= Il blocco delle Sequenze che portano la protagonista alla fuga

2= Le sequenze della fuga

nella 'Strada' : 1= Il blocco delle sequenze dall'inizio alla fuga di Gelsomina

2= Di qui alla sequenza della rivelazione

3= Di qui alla fine

2 - Lo sviluppo della Personalità dei Protagonisti

Per es. nello 'Spretato' Da uno stato di ribellione comune:

1= Morand si ribella sempre più e improvvisamente ritorna al Sacerdozio

2= Gerard si decide verso il Sacerdozio e appena giuntovi muore

nella 'Strada' 1= Gelsomina si ribella a Zampanò, ha la rivelazione di una missione e la compie

2= Zampanò passa dallo stato di brutalità al pianto finale

3 - I vari episodi del film in rapporto all'unico significato

Si tratta naturalmente di film a episodi o simili.

E allora può essere che si tratti dello stesso significato proposto sotto diversi punti di vista da ogni Episodio, per es. in "Paisà": nella realtà di un certo periodo storico italiano e nelle varie regioni dove la guerra é in atto o é appena passata, si rivelano i sentimenti umani che rimangono vivi nonostante la brutalità che la guerra ha seminato nel cuore umano

Oppure può essere lo Sviluppo di un significato di cui ciascun Episodio costituisce una fase.

4 - Altri Elementi riducibili ai sovra-esposti

NB. Non é detto che ogni analisi strutturale debba partire da uno solo di questi elementi; succede spesso anzi, che questi elementi si integrino e si chiarifichino a vicenda, anche se l'uno o l'altro resta predominante.

d) Giustificazione dei particolari nell'insieme

Stabilita l'ossatura, grosso modo, del film, si prosegue l'analisi, rivolgendosi ad elementi più particolari e dettagliati e vedendo se questi elementi hanno o non hanno una giustificazione nell'economia complessiva del film.

Tale giustificazione:

• Presuppone una valutazione dei singoli elementi presi a sé.

Questa valutazione si basa o sulla loro durata (per es. l'inseguimento del protagonista ne 'Il Terzo uomo')

o sulla loro intensità espressiva (per es. l'uccisione di Gerard lo 'Spretato')

o nel loro ripetersi (per es. la cura della persona, pettinatura e vestiti, di Karim in 'Stromboli')

o sul loro aspetto di contrasto col resto che si sta raccontando e trattando (per es. il bambino che scherza mentre si porta via il cadavere del portiere ne 'Il Terzo Uomo')

o su simili aspetti i quali danno un certo peso all'elemento.

• Esige che il peso degli elementi sia proporzionato all'apporto che l'elemento deve dare al film.

In molti film commerciali, per es. il peso di certi elementi (balli, balletti, scene violente, battaglie ecc.) é affatto ingiustificato dall'economia del racconto e serve solo per dare sollazzo di vario genere agli spettatori.

Può darsi che alcuni elementi siano troppo deboli e altri affatto inutili. Queste varie constatazioni permetteranno di dire se la struttura é solida o squilibrata o addirittura inesistente.

Però può darsi anche, soprattutto se l'analisi é fatta da chi non ha ancora molta pratica in tal genere di ricerche, che il non riuscire a giustificare la presenza o il peso di certuni elementi (soprattutto in films riconosciuti validi o di registi buoni) sia il segno che la strada intrapresa per l'analisi di quel film non é la giusta.

C = L O S T I L E

L'analisi strutturale di un film può essere validamente aiutata da un fattore del quale sarebbe inesatto parlare esplicitamente nella trattazione estetica, poiché riguarda essenzialmente il linguaggio. Tale fattore è lo STILE.

a) Definizione

Lo stile è una maniera distante e caratteristica di usare del linguaggio. Consiste cioè nell'usare certi elementi linguistici a preferenza di altri; il che è quanto dire: lo stile è dato dal modo concreto e tipico col quale ci si esprime, considerando però questo 'modo concreto' dal punto di vista degli elementi compositivi e strutturali.

b) Elementi che determinano lo Stile

Gli elementi che determinano lo Stile possono essere:

1 - Grammaticali

Per es. L'uso della dissolvenza per aprire e chiudere le sequenze; l'uso prevalente di certe angolazioni, composizioni ecc.; uso sincronistico o asincronistico del suono ecc.

2 - Strutturali

Per es. Uso di maggiore o minore aderenza tra tempo cinematografico e tempo reale soprattutto nell'interno della sequenza; narrazione per contrasto o sviluppo o analogia; ripresa della realtà in ciò che essa ha di minuto e quotidiano oppure di appariscente e straordinario ecc.

c) Varietà e catalogazioni di stile

Lo stile può essere proprio o di un autore o di una corrente o di una epoca. Ci può essere uno stile individuale completamente diverso da ogni altro stile, tanto da non poter essere catalogato in nessun stile di corrente o di scuola.

Come pure ci può essere uno stile individuale che ha per base l'uso di elementi comune ad un intero gruppo di artisti pur conservando alcune caratteristiche proprie e inconfondibili.

Può darsi anche che alcuni elementi stilistici siano comunemente accettati da ogni corrente e da tutti gli artisti di un dato periodo: a seconda dell'importanza e della tipicità di tali elementi si potrà dire se essi costituiscono uno stile vero e proprio, di cui gli stili di corrente e individuali sono solo manifestazioni particolari (per es. il Realismo), oppure se essi, per quanto caratteristici di un periodo, non sono tali da determinare uno stile vero e proprio (per es. l'uso della dissolvenza).

d) Stile e Analisi strutturale

Uno studio appropriato dello stile esula dalla natura di questo corso e interessa piuttosto la storia del cinema, o meglio la filosofia della storia del cinema. Basterà quindi l'avervi solo accennato.

Ai fini dell'analisi strutturale può essere importante aver presente il fattore stile, sia per poter stabilire il peso strutturale di alcuni elementi, sia per poter giudicare da un nuovo punto di vista, e tutt'altro che trascurabile, se il film ha o non ha Unità, o per lo meno se la sua unità è o non è solida.

D = ANALISI CINEMATOGRAFICA E SPECIFICI FILMICI

D L'analisi strutturale viene detta talvolta "Analisi cinematografica". La differenza tra le due locuzioni non avrebbe alcuna importanza se non avesse riferimento con una questione vivamente dibattuta negli ultimi anni: la questione degli "SPECIFICI FILMICI"

a) Gli Specifici filmici

Gli specifici filmici sono gli elementi linguistici che caratterizzano il linguaggio cinematografico dagli altri linguaggi. Essi quindi praticamente sono gli elementi grammaticali e quelli tra gli elementi strutturali che sono tipici del cinema come possibilità di espressione.

Come si vede tra i fattori strutturali noi facciamo una distinzione. Infatti la struttura, per sé, riguarda il film sotto l'aspetto della unità espressiva.

A quest'unità infatti potrebbero concorrere anche degli elementi che il cinema possiede per le sue possibilità di riproduzione e non per quelle propriamente espressive, come il dialogo, la recitazione ecc. come tali, cioè come elemento letterario e teatrale. Ecco quindi che non tutti i fattori strutturali sono automaticamente degli elementi specificamente cinematografici, e quindi "specifici filmici".

b) Analisi strutturale e Analisi cinematografica

In base a questa precisazione - la cui importanza è sul piano tecnico, però ha riflessi anche sul piano della critica - possiamo pertanto distinguere l'analisi strutturale e l'analisi cinematografica nel modo seguente:

1 - Analisi strutturale

Analisi strutturale si contrappone ad analisi grammaticale. Essa infatti considera gli elementi che costituiscono immediatamente il film nella sua interezza e non elementi nei quali il film si risolve in ultima analisi.

Essa evidentemente non può trascurare gli elementi grammaticali (ciascuno dei quali potrebbe avere un peso notevolissimo e quindi divenire importante elemento strutturale), però li considera in funzione della unità e non tanto in funzione del loro valore cinematografico.

2 - Analisi cinematografica

L'analisi cinematografica invece non si contrappone alla analisi grammaticale e nemmeno alle analisi strutturali. Essa considera gli elementi costitutivi del film (sia grammaticali sia strutturali) non tanto in funzione della Unità (anche se non può prescindere da questo aspetto), ma alla luce della loro natura cinematografica, e questa è la sua caratteristica.

Si può dire, in un certo senso, che essa analizza il film sulla base degli "Specifici filmici".

c) Precisazioni che ne conseguono

Da ciò risulta che:

- 1 - Tutti gli elementi grammaticali sono specifici filmici, ma non viceversa; perché anche alcuni fattori che si ritrovano nella struttura sono tipici del cinema.
Per es. L'impostazione cinematografica della recitazione di un attore é fattore strutturale, ma per quanto essa si realizzi mediante gli elementi grammaticali, non si può dire che essa sia un elemento grammaticale.
- 2 - L'analisi cinematografica non é il genus nel quale si divide in analisi grammaticale e in analisi strutturale, perché da essa sfugge l'aspetto di ricerca della unità che é propria della analisi strutturale (anche se di fatto l'analisi cinematografica non possa prescindere dalla complessità unitari a del film).
- 3 - L'analisi cinematografica non può contrapporsi alla analisi grammaticale (al posto di quella strutturale), perché essa comprende anche quella grammaticale.
Non può nemmeno contrapporsi a quella strutturale, perché la comprende per alcuni fattori.
- 4 - Tutte queste distinzioni valgono sul piano teorico in cui si devono precisare i concetti.
In pratica, invece, quando si deve analizzare un film, l'analisi strutturale può sostituirsi a quella cinematografica, e viceversa; e la differenza é solo questione di sfumature, perché si stabilisce l'analisi di un film per conoscere la validità cinematografica in funzione della Unità espressiva.

APPLICAZIONI DEL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO - VALUTAZIONI DEL FILM

Si é visto che il linguaggio é il verucolo della espressione delle idee, il mezzo della comunicazione.

L'effetto però di tale comunicazione non é unico.

Infatti esprimendo idee (in senso largo, come si era detto all'inizio) io posso muovere o l'intelligenza o la volontà o i sentimenti o gli istinti o dilettere esteticamente ecc.

Ci sono certi linguaggi (quali la musica e per certi aspetti anche il cinema) che possono avere degli effetti di natura puramente fisiologica e nervosa (per es. calmare o guarire da certe malattie o aumentare il rendimento lavorativo ecc.). Quest'ultimo genere di effetti, qui non ci interessa.

Nel cinema pertanto (soprattutto in quanto linguaggio semantico) possiamo distinguere tre specie di valori:

- 1 - Valori ideologici o contenutistici: il film diffonde idee
- 2 - Valori spettacolari: il film suscita reazioni di natura psicologica (suggestioni ed emozioni quali: riso pianto tenerezza, ecc.)
- 3 - Valori estetici: Il film é esteticamente contemplabile.

A = VALORI IDEOLOGICI E CONTENUTISTICI

Dal punto di vista ideologico il Linguaggio cinematografico tende a dare delle: CONVINZIONI.

a) Osservazioni sul rapporto tra film e idee

- 1 - Il film diffonde idee sia allo stato di "opinione", sia di "attitudine", sia di "credenza".
Infatti le immagini contengono un racconto (tutta la trama o anche solo episodi staccati) che esprime concretamente un certo modo di pensare e di agire.
In altre parole il racconto praticamente propone idee, anche se questa non era l'intenzione dell'autore.
- 2 - Il modo del cinema di diffondere le idee é diverso da quello del linguaggio della parola, e perciò é diverso il modo di conoscere queste idee. Quindi diverso deve essere anche il modo di giudicare un film a tesi o un libro di pensiero.
- 3 - La diffusione delle idee allo stato di "Opinione" é strettamente connessa:
 - = Con il valore spettacolare del film
Cioé con la sua capacità di suscitare emozioni (per es. la bellezza di un'attrice e l'atmosfera di simpatia nella quale é collocata rendono accettabili più facilmente - o addirittura assolutamente - anche i principi ai quali essa informa il suo modo di vivere.
 - = Col ripetersi molteplice della stessa idea
(per es. se parecchi film ripetono la stessa idea) fatto questo molto importante.

- = Con la capacità di integrazione psicologica soggettiva dello spettatore
(per es. un operaio maltrattato, di fronte ad un personaggio del film maltrattato a sua volta, si sente solidale con lui e fa proprie le idee e le reazioni di quel personaggio). In altre parole lo spettatore opera una specie di transferta tra sé e lo schermo, e tra schermo e sé.
- 4 - La diffusione delle idee allo stato di "credenza" e "attitudine" é data soprattutto:
 - = Dal Tema centrale del film
 - = Dall'insegnamento esplicito
(per es. si fa vedere il modo di estorcere il denaro con l'inganno, il modo di sedurre ecc.)
- 5 - Tutte queste maniere di diffondere idee si possono trovare anche in singoli brani del film.
Ma se consideriamo nella sua interezza, troviamo che esso ha un valore ideologico complessivo e preponderato, perché tutto il film é stato costruito apposta per esprimerlo.
Questo valore é il TEMA CENTRALE o la TESI CENTRALE.

b) La Tesi Centrale

La Tesi centrale é un assunto di carattere filosofico che il film si propone di dimostrare o per lo meno di presentare in maniera convincente. (per es. Dio esiste; la vita é bella; la vita é insopportabile ecc.).

L'autore del film ha un atteggiamento critico nei riguardi di questo assunto, cioè lo afferma.

NB. - Si noti che qualche volta si ha una specie di doppia tesi:

- = Quella espressa dal racconto (pseudotesi)
- = Quella espressa dal modo col quale la Pseudo-tesi é esposta (Tesi vera e propria del film).

Per es. il racconto dimostra che la vita é bella; ma il modo di raccontare é fortemente ironico o addirittura sarcastico: praticamente la tesi del racconto dimostra di essere capovolta, e la tesi centrale del film é l'opposto, cioè "é pazzia dire che la vita é bella". Infatti da una parte abbiamo il racconto che dimostra che "la vita é bella"; dall'altra abbiamo l'autore che porta, come argomento, l'ironia contro tale dimostrazione. E poiché il film é almeno teoricamente, quello che voleva l'autore, l'ironia é convincente, mentre la tesi del racconto non lo é.

c) Il Tema centrale

Il Tema centrale é uno speciale atteggiamento acritico del regista nei confronti della realtà che viene narrata o di una verità che viene affermata nel film.

Per es. il regista può considerare con bontà o con compassione o con indifferenza ecc. uno che nel film afferma che per es. Dio esiste, o la vita é bella.

La differenza tra la Tesi e il Tema é evidente: assunto il primo, atteggiamento il secondo.

La differenza tra tema e tesi contrapposta a pseudo-tesi consiste nel fatto che la tesi é un atteggiamento critico (ironia) forte, mentre il tema é un atteggiamento acritico. Nel caso della doppia tesi l'autore afferma praticamente (per es. con l'ironia convincente) che la pseudo-tesi non é vera; nel caso di Tema invece l'autore non afferma, ma semplicemente considera con un particolare stato d'animo quindi sentimentalmente e non razionalmente o ideologicamente. Inoltre, nel tema, l'atteggiamento non necessariamente si riferisce a una tesi ma può riferirsi a un fatto o a un personaggio che non esprima alcun valore ideologico. Invece nel caso di doppia tesi l'atteggiamento (critico) é sempre nei confronti di una tesi.

La locuzione "Tema centrale" può essere presa:

= In senso stretto : così come l'abbiamo definita sopra

= In senso largo : é il nucleo ideologico centrale del film, l'asserto, il messaggio (prescindendo cioè dal fatto che sia tema in senso stretto o tesi.

Parlando di analisi tematica, noi ci riferiamo a Tema preso in senso largo.

d) L'Analisi Tematica

L'analisi Tematica é quella che ci permette di cogliere il Tema centrale del film.

L'analisi Tematica:

1 - E' uno sviluppo dell'analisi strutturale.

Questa ci aveva portati all'unità del film. Ora questa unità viene specificata in funzione dell'espressione di una idea o Tema centrale.

L'analisi tematica dunque suppone e non può assolutamente prescindere dall'analisi strutturale (L'aspetto strettamente cinematografico, analisi cinematografica, in questa sede non ha molto interesse).

2 - Risponde alla domanda: Che cosa dice e fa il film in senso tematico?

E cioè: Il fatto dice o fa convincentemente o non convincentemente?

3 - E' quindi praticamente una Analisi di valutazione critica.

B = VALORI SPETTACOLARI

Da un punto di vista spettacolare (questo termine va inteso in senso molto largo) il cinema tende a dare "COMMOZIONI" cioè a muovere i sentimenti e a creare delle suggestioni; in altre parole a suscitare delle reazioni di carattere psicologico e affettivo.

a) Importanza dei valori spettacolari del film

Questo aspetto del cinema é importante per le applicazioni nel campo morale poiché sotto questo profilo il cinema influisce sullo spettatore immediatamente.

Ed é soprattutto attraverso tali valori che esso riesce a fare accettare le idee presentate allo stato di "opinione" e, in parte, di "attitudine". E' anche soprattutto per questi valori che lo spettatore viene portato alla integrazione psicologica soggettiva. E' evidente che esso ha un certo peso, anche nel rendere convin-

conto, sul piano effettivo non sul piano teorico e razionale, il Tema e la Tesi.

Come si vede i tre diversi valori che stiamo trattando sono nettamente distinti in teoria; in pratica invece possono trovarsi mescolati insieme. Per questo ad ognuno dei tre valori abbiamo assegnato una parola (convinzione, commozione, emozione) che serve a distinguere i tre punti di vista diversi sotto i quali possiamo e dobbiamo considerare un film.

Da questa lapalissiana osservazione nascono importanti conseguenze:

1 - Prima fra tutte che il giudizio morale del film non può essere unico, bensì molteplice quanti sono i modi d'influsso del film sullo spettatore.

(I limiti di questo corso non ci permettono di toccare, nemmeno sommariamente, tale questione; basterà l'avervi accennato.

2 - Altra importante conseguenza è che il giudizio estetico del film non può e non deve assolutamente essere pregiudicato da valutazioni di carattere psicologico e nemmeno morale... 'a ciascuno il suo'.

b) Come si realizzano i Valori Spettacolari

Come si realizzano i Valori Spettacolari, cioè quali siano i modi del film di suscitare reazioni psicologiche, non è facile ridurre brevemente e neppure ridurre a schema completo.

Possiamo tuttavia distinguere sommariamente:

1 - Fattori oggettivi

^a estrinseci: il buio in sala che toglie ogni possibilità di distrazione;

il sonoro (soprattutto musica e rumori) che esaspera la visione immettendo lo spettatore in una atmosfera accesa e nella quale si sente solo di fronte a ciò che vede e sente;

la durata dello spettacolo che ingigantisce enormemente l'effetto del buio e della esasperazione psicologica;

la ripetizione di certi motivi psicologici o tematici che si ha col vedere parecchi films che li contengono; ecc...

^a Intrinseci: i limiti del quadro che obbligano a vedere solo ciò che l'autore vuol far vedere;

la deformazione quantitativa dell'oggetto riprodotto (per es. un dettaglio di volto umano diventa grande quanto uno schermo di parecchi metri) che lo fa divenire incombente;

l'alterazione del tempo reale in tempo cinematografico che accumula in brevissimo spazio di tempo sensazioni (e violente!) che la realtà offre in spazi più lunghi ed enormemente più radi;

l'uso di certe regole sfruttate dagli autori per ottenere varie reazioni (per es. il riso mediante la ripetizione più o meno frequente, ma calcolata, di certi movimenti tipici; oppure mediante la visione di attori che ridono, il pianto mediante lo

accostamento di inquadrature dal contenuto contrastante, oppure mediante inquadratura triste in cui segue un'altra in cui si vedono gli amici o i parenti commuoversi e piangere; la tenerezza mediante l'accostamento di una inquadratura drammatica e una

dolce e innocente, quale un bambino in culla che sorride visto in collegamento con la mamma che non ha da vivere, ecc...) le quali sfruttano a volta a volta movimenti o interno o esterno

del quadro ecc.

2 - Fattori soggettivi

Stato d'animo, età, sesso, temperamento, mentalità, educazione, formazione spirituale, grado di passività o di reattività razionale o di capacità integrativa, particolari situazioni personali o storiche o affettive dello spettatore.

Questi fattori "qualificano" lo spettatore, come tale, se si prendono in sé

Determinano, invece, i diversi gradi di valore spettacolare di uno stesso film - a parità cioè di fattori oggettivi - (per es. per ragazzi, per ragazze, per contadini, per collegiali ecc.) se si considerano in rapporto ai valori oggettivi.

CC = VALORI ESTETICI

Dal punto di vista estetico, il cinema tende a dare la
EMOZIONE ESTETICA.

Su questo aspetto dobbiamo fermarci alquanto più a lungo, anche se molto sommariamente.

NOZIONI GENERALI

- L'ESTETICA = é, nell'accezione moderna del termine, la scienza o la filosofia dell'arte.
- L'ARTE = é la Creazione del Bello
- IL BELLO = é ciò che, contemplato, piace;
e precisamente é ciò che, in quanto contemplato, (reduplicative ut contemplatum) dà quella tipica soddisfazione che viene detta "emozione estetica".

Un trattato di estetica dovrebbe dividersi in tre grandi parti:

- 1 - L'Opera d'Arte nell'Autore (Problema della creazione artistica)
- 2 - L'Opera d'Arte in sé (il concetto e le condizioni del bello)
- 3 - L'Opera d'Arte nel contemplatore (La contemplazione e l'emozione estetica).

1 = IL PROBLEMA DELLA CREAZIONE ARTISTICA

Il Problema della creazione artistica importa vari aspetti. Ne tratteremo sommariamente:

a) Il Significato di "Creazione"

E' anzitutto evidente che "creazione" viene usata qui in senso improprio e molto analogico.

L'artista crea non solo in quanto dà alla materia una forma che essa prima non aveva; ma soprattutto in quanto questa forma, anche allo stato ideale, prima non esisteva poiché é stata ideata (creata) dall'artista.

Essa é l'archetipo secondo il quale la materia viene plasmata.

La "creazione" artistica si riferisce quindi specialmente all'idea poetica dell'artista che é causa esemplare dell'opera d'arte.

Per passare all'opera d'arte vera e propria é necessario un processo di realizzazione che non dipende solo dal vigore dell'idea, ma anche da un complesso di fattori interni ed esterni all'artista che si possono ridurre al concetto di tecnica.

b) Le fasi della creazione artistica

Possiamo considerare tre fasi dell'idea poetica che corrispondono alle tre fasi della creazione artistica:

- 1 - L'Idea allo stato originario e puro
staremmo per dire allo stato razionale.

Per es. L'artista che é stato colpito da un motivo di carattere compositivo (persiane rosse su una casa bianca immersa nel verde della campagna e nell'azzurro del cielo) o ideologico (un bimbo in braccio a una donna che fa pensare alla maternità) o affettivo ecc...

In questa prima fase, l'artista vede interiormente qualcosa di oggettivo e di esterno. Si noti che per "esterno" qui non si intende solo ciò che é esterno alla persona sua (come le persiane e la donna di cui sopra) bensì anche qualcosa che può essere interno alla sua persona (per es. un sentimento), ma che é

esterno alla zona nella quale egli "vede".

Ci troviamo in altre parole di fronte ad una visione interiore, spirituale, che può avere per oggetto tutto ciò che si svolge dentro e fuori dell'artista; visione però che è particolare e tipica, che non è semplice constatazione fredda e logica, ma è tale visione che contiene una specie di impulso a riprodurre in una determinata materia l'impressione "emozionale" prodotta da quella visione.

Va da sé che tale visione considera l'oggetto sotto un aspetto unitario (per es. senso di freschezza e di gioia; la concezione della maternità per la donna ecc.)

In questo caso evidentemente l'interprete diviene creatore a sua volta, oppure coautore. È il caso di attori che "creano" il personaggio ecc. Per quanto riguarda il giudizio estetico su tale apporto creativo, si può dire che in qualunque caso esso dà una perfezione all'opera d'arte, in quanto la integra in ciò di cui difettava; ma in qualche caso si deve parlare di opera d'arte nell'opera d'arte, che per quanto bella in sé stessa compromette l'unità dell'insieme e quindi la validità estetica complessiva. Analogo problema si ripropone per il Cinema, quando si tratta della recitazione e della regia in rapporto alla sceneggiatura e al soggetto.

B = Note circa l'idea poetica in rapporto alla Realizzazione

Circa l'idea poetica allo stato di realizzazione e prescindendo completamente dai problemi accennati qui sopra, dobbiamo notare:

- °- L'autore plasmando la materia vi imprime la sua idea; cioè plasma la materia in modo che essa, una volta plasmata, esprima (ex-premat) l'idea dell'Autore.
- °- Ci deve essere perfetta aderenza tra l'idea fantasmatica e la materia plasmata. Dal punto di vista ontologico la prima è sul piano spirituale, la seconda sul piano materiale. Però dal punto di vista espressivo la prima non supera la seconda: vi è totalmente immersa (cfr. il problema della spiritualità delle forme sostanziali).

In altre parole; l'idea poetica stà alla materia plasmata non come l'idea di patria stà alla bandiera nazionale o come la conclusione del sillogismo sta alle premesse (plus dicit) o come il concetto di cane (universale) sta al mio cane (particolare) ma sta come la parola al verbum mentis, come la forma alla materia (in senso ileomorfo).

Lo spettatore vede la materia plasmata, e poiché essa è plasmata in un modo piuttosto che in un altro, egli intuisce, cioè vede spiritualmente l'idea.

Abbiamo pertanto da una parte l'opera materiale che - tota quanta est ut opera materialis - esprime un'idea spirituale. Dall'altra parte abbiamo un contemplatore che, con i sensi vede l'opera materiale, e con lo spirito vede, nella visione materiale e quindi nella materia, l'idea.

- °- Questa idea è una e semplice. La materia di sua natura, per i suoi elementi compositivi, è molteplice e composta. La materia non potrebbe essere conforme adeguatamente all'idea se in qualche

modo non fosse anch'essa una e semplice. Ciò che opera questa riduzione all'unità e alla semplicità è il rapporto dei vari elementi in funzione della unità; è in una parola, la ARMONIA di tutti gli elementi. Questa osservazione è di importanza capitale e basilare.

2-L'idea allo stato fantasmatico

E' il vero momento creativo, sotto l'impulso del quale, s'è detto, l'artista vede ora come potrà concretamente realizzare in una materia quella visione.

L'oggetto visto poteva essere colorato, e l'opera che lo riprodurrà potrà essere di suoni e viceversa.

Usando un felicissimo termine dantesco, possiamo dire che gli aspetti fantasmatici dell'idea "squadernano", nella seconda fase, l'idea della seconda fase, la realizzano immaginificamente; le danno la possibilità di esprimersi al di fuori della mente dell'artista, in una materia, nel tempo e nello spazio. Non c'è ancora l'opera d'arte, c'è l'archetipo, la causa esemplare.

Tra la prima e la seconda visione (o fase dell'idea) non esiste un rapporto immaginifico e materiale, ma solo un rapporto di sviluppo spirituale, basato sul fatto di una visione emozionale.

L'idea, in questa seconda fase è determinata, sì, fantasticamente; ma è pur sempre l'idea, la visione spirituale di prima, che ora ha però trovato modo di concretarsi in immagini interiori (per es. la maternità è vista attraverso una figurazione scultorea, costruita sul rapporto di due archi con le parti concave al centro, di diverse dimensioni e tale da esprimere il senso di generazione e di protezione di quello superiore nei riguardi del sottostante; l'impressione delle persiane è vista attraverso una musica fresca e gioiosa).

Non dimentichiamo pertanto che siamo ancora nel campo spirituale possiamo notare ancora che ci troviamo di fronte ad un'idea, una e semplice; una perché semplice, semplice perché spirituale.

"Una" anche perché questo "squadernamento" è come la somma di tante sfaccettature che realizzano tutte insieme l'aspetto unitario dello oggetto visto nella prima fase.

3-L'idea allo stato di realizzazione

La materia è stata plasmata, l'opera è stata fatta, l'idea è stata immessa nell'opera, lo squadernamento fantasmatico spirituale è stato trasportato in una materia.

A= I problemi della realizzazione artistica

A questo punto dovremmo affrontare i problemi della realizzazione artistica.

2 Anzitutto quelli connessi con la tecnica Come abbiamo detto sopra per passare dalla idea all'opera d'arte vera e propria è necessario un processo di realizzazione che non dipende solo dal vigore dell'idea, ma anche da un complesso di fattori interni ed esterni all'artista che si possono ridurre al concetto di "Tecnica". Così pure rientra in questa serie di problemi il fatto se la seconda fase si verifichi improvvisamente o in sviluppo di tempo; se l'idea fantasmatica è completa e perfetta già allo stato interiore o venga perfezionandosi e determinandosi nei dettagli a mano a mano che l'artista plasma la materia.

Sono problemi che non interessano la fase dell'idea allo stato fantasmatico, ma che sono interessanti e trovano qui il loro luogo.

2 In secondo luogo quello che si riferisce alla capacità della materia di ricevere più o meno fedelmente e docilmente un sigillo spirituale (problema essenzialmente metafisico).

3 In terzo luogo quelli connessi con la interpretazione.

In certe arti infatti (per es. musica, teatro) c'è bisogno di una interpretazione, cioè di un mezzo che renda accessibile al contemplatore ciò che l'artista ha espresso (per es. il musicista scrive note con l'inchiostro, ma la musica è suono: ecco il bisogno degli interpreti, strumentisti o coristi e il direttore) (il commediografo scrive parole su carta, ma il teatro è azione: ecco gli interpreti, attori, scenografi, regista). E molti altri che per quanto ininteressanti ci porterebbero molto lontano.

Circa la interpretazione ci limiteremo a incompleti e sommari accenni. Anzitutto: L'interprete è tanto più grande interprete, quanto più realizza l'idea dell'autore.

Ma poiché l'interpretazione richiede doti di sensibilità e di tecnica che non hanno nulla a che vedere con la concezione e la creazione artistica vera e propria, è chiaro che l'autore è colui che concepisce l'opera e la realizza con i mezzi che ha a disposizione e dai quali non può prescindere; invece l'interprete è colui che avendo intuito quella concezione, la riproduce fedelmente nell'apposita materia. L'interprete è pertanto un complemento dell'autore indispensabile, ma molto di secondo piano. Infatti lo spartito musicale o il copione teatrale sono già - in senso molto vero anche se incompleto - musica o teatro: manca loro solo un certo grado di actualitas. L'interprete è colui che dà quest'ultimo stadio della messa in atto, mettendo di proprio solo la capacità di rendere in suoni o in azione l'idea poetica che è già perfettamente formata. Sarebbe pertanto inesatto dire che lo spartito o il copione sono opere d'arte solo in potenza.

Una certa potenzialità evidentemente esiste ed è quella di arrivare alla fase ultima della manifestazione per materiam. Però essi sono già opere d'arte con una loro ben definita actualitas. Tanto è vero che il valore di una musica o di un dramma si può conoscere anche solo leggendo a tavolino lo spartito o il copione.

Tuttavia, data l'esigenza per certe arti di un mezzo che porti alla ultima e completa attualità l'opera, e dato che concretamente l'opera d'arte esiste nella sua materia (suoni per la musica ecc.) quella potenzialità che qui sopra abbiamo cercato di minimizzare quando si trattava di rivendicare all'autore dello spartito o del copione o altro la piena paternità dell'opera d'arte, ora ci si rivela assai grande, perché lo spartito o con il copione non siamo ancora arrivati, di fatto, alla realizzazione completa dell'idea nella materia per la quale era stata concepita.

Si è detto che l'interprete è tanto più grande interprete, quanto più riesce a realizzare nella sua materia l'idea dell'autore. Ed è vero.

Però può succedere anche che in questo processo di realizzazione, lo interprete che pure una sua sensibilità artistica integri o modifichi o dia una sfumatura diversa all'idea dell'autore, riuscendo con le

stesse note o con le stesse scene a dire qualcosa di più completo, di più efficace, di più unitario, di più intenso di ciò che l'autore stesso aveva voluto dire.

II = IL PROBLEMA DELLA OPERA D'ARTE IN SE' = IL BELLO

Il Problema dell'opera d'arte in sé suppone anzitutto il concetto di bellezza. Affermiamo infatti che UN'OPERA E' D'ARTE QUANDO E' ESTETICAMENTE BELLA.

a) Distinzione tra Bellezza naturale e Bellezza estetica

Dicendo che un'opera è d'arte quando è esteticamente bella, abbiamo già posto una distinzione della bellezza:

- 1 - Bellezza naturale: quella che ha per Autore Dio o la natura: un bel tramonto, un bel volto, ecc. Può avere per Autore anche l'uomo (per es. un bel ragionamento, una bella soluzione di difficili problemi, un bel gesto di eroismo) ma in questo caso l'uomo, autore della bellezza, non mira nell'agire alla bellezza, bensì al suo supposto (per es. alla scoperta della verità, di una legge matematica o fisica, alla difesa della patria).
- 2 - Bellezza artistica o estetica: quella che ha per autore l'uomo, il quale nel fare una determinata cosa si preoccupa solo di farla "bella" senza preoccuparsi cioè di scoprire la verità o la legge di Newton o di difendere la patria.

Questa distinzione ha la sua importanza quando si tratta di giudicare dal valore estetico di un'opera d'arte. La bellezza naturale, infatti, di quest'opera (per es. fedeltà al modello, bellezza del volto ritratto, verisimiglianza delle cose riprodotte, bellezza del tema trattato ecc.) potrebbe trarre in inganno e far dire artisticamente bello ciò che è bello solo naturalmente. È evidente che la valutazione di un'opera d'arte, in sede critica, deve essere fatta esclusivamente in base ai suoi valori (=alla sua bellezza) artistici.

A noi qui interessa perciò solo la bellezza artistica.

b) Che cos'è che costituisce bella una cosa = La CONTEMPLABILITA'

Ciò che caratterizza la bellezza, anche quella naturale, dalle altre perfezioni delle cose è la sua contemplabilità.

Ma a questa contemplabilità deve essere tale da dare diletto in chi contempla e dare diletto proprio per il fatto di contemplare.

Come si vede, nella bellezza c'è

1° un fattore oggettivo - ciò che è contemplabile

2° un fattore soggettivo - il diletto del contemplatore.

Possiamo esprimere tutto ciò in altra maniera: la Bellezza è ciò che in tanto diletta in quanto è contemplata.

Vale a dire; c'è uno stretto rapporto di interdipendenza fra il contemplabile e l'effetto suscitato nel contemplatore.

1 = L'unità (Armonia) come essenza del contemplabile

Rimandando lo studio del fattore soggettivo (contemplazione e diletto) a più sotto, dobbiamo ora scoprire che cosa sia il contemplabile; cosa sia cioè - ciò che contemplato dà diletto.

In altre parole: Che cosa é che essenzialmente costituisce bella (cioé contemplabile) una cosa?

Rispondiamo:

é l'UNITA' e, parlando di cose create,
l'ARMONIA, cioè l'Unità nella molteplicità.

2 = Prova risultante dall'analisi del PROCESSO di Creazione artistica

La risposta sopra data é evidente dopo ciò che abbiamo esposto sopra circa il Processo della Creazione artistica. Infatti:

- a) contemplabile é solo ciò che é spirituale, e nell'opera d'arte di spirituale c'è solo L'Idea che é una e semplice.
- b) ma ciò non basta, perché s'è detto che la visione artistica é simultaneamente dei sensi e dello spirito: lo spirito vede attraverso i sensi, i quali entrano in contatto con la materia che - tota quanta est - esprime l'idea.

Quindi la contemplazione estetica non può prescindere dal piano materiale.

Or bene é proprio sul piano materiale che ancor una volta incontriamo l'esigenza dell'unità.

Infatti l'idea intanto é espressa dalla materia, in quanto la materia non é che lo squadrernamento di essa, una somma di sfaccettature che concorrono tutte insieme a esprimerla unitariamente; che sono in sostanza il riflesso materiale dell'unità spirituale, perché ciascuna di quelle sfaccettature dà il suo apporto alla espressione (ex-pressio) di un'idea una e semplice.

Quindi ancora una volta: UNITA' o meglio ancora ARMONIA (Unità nella molteplicità).

3 = Riprova della considerazione delle Proprietà Trascendentali della Ente.

Una riprova la si ha considerando le Proprietà trascendentali della Ente.

L'argomento dei trascendentali é pacifico per la bellezza artistica, che come si é detto, si rifà al principio dell'idea espressa unitariamente in una materia.

Non é altrettanto comunemente accettato, bensì a nostro avviso sia probante anche preso a sé, quando ci si riferisce alla bellezza in generale o a quella naturale, nella quale non soccorre l'argomento della creazione artistica.

L'Argomento si può enucleare così:

- a) La verità é oggetto proprio e adeguato dell'intelletto; la bontà é oggetto proprio ed adeguato della volontà. La contemplazione invece suppone il possesso dell'oggetto da parte di un essere spirituale nella completa attività delle sue potenze (sensi, intelletto, volontà).
 - b) Certamente anche la verità e la bontà possono essere contemplate; ma non tanto perché verità e bontà, bensì perché esse sono anche belle. E sono belle, perché contengono l'armonia del processo spirituale, intellettuale la prima, voluntuale la seconda.
- In altre parole: io godo esteticamente nel contemplare una verità non perché scopro l'adeguazione tra "rem et mentem", ma perché questa adeguazione ha in sé qualcosa di armonico che non costitui-

sce però l'essenza della verità.

Così pure: io godo nel contemplare una cosa buona, non perché essa mi attrae al suo possesso, ma perché in essa vedo un'armonia di aspetti interiori, la quale non costituisce l'essenza della bontà.

Nell'unità invece contemplo (e ne godo esteticamente) nient'altro che ciò che ne costituisce l'essenza, cioè l'indivisione; che se si tratta di cose materiali e quindi di unità accidentale godo e contemplo l'Armonia, che è ancora sebbene a modo suo Indivisione.

c) Trattandosi di opere d'arte, (quanto abbiamo detto sopra può dirsi anche della bellezza in generale) possiamo precisare: l'Idea poetica può essere anche una verità o una cosa buona. Io però non la contemplo perché vera e buona, ma perché "squadernata" unitariamente nella materia.

Che se l'Idea è anche vera e se questa verità è pure espressa unitariamente o armonicamente, potrò contemplare pure l'armonia di questa verità (la quale però, probabilmente, in pratica corrisponderà all'armonia della materia che esprime l'idea).

Da ciò segue che non necessariamente un'opera d'arte deve esprimere verità e bontà, ma deve esprimere solo armonia.

4 = Riassumendo quanto abbiamo detto a proposito dell'opera d'arte in sé, possiamo dire:

- 1 La nota essenziale della bellezza è la CONTEMPLABILITÀ che produce diletto nel contemplante.
- 2 La nota essenziale oggettiva della Contemplabilità è l'UNITÀ
- 2 Nelle opere d'arte che non possono avere l'unità vera e propria per la presenza della materia, l'Unità è costituita dalla ARMONIA di tutti gli elementi che compongono l'opera d'arte.
- 2 Questa Armonia fa sì che la materia - ut materia - esprima (espremat) l'idea poetica dell'artista.
- 2 Non si deve confondere la bellezza dell'opera d'arte, né con la bellezza naturale dei suoi elementi, né con la bellezza della verità o della bontà che l'idea poetica eventualmente contenesse.
Anzi:
- 2 Il Valore estetico di un'opera d'arte procede completamente e assolutamente dai suoi valori ideologici e morali.

III = IL PROBLEMA DELL'OPERA D'ARTE NEL CONTEMPLATORE - SPETTATORE

Il Problema della Opera d'arte nei confronti dello spettatore si riferisce soprattutto alla contemplazione e alla emozione estetica.

Evidentemente, in questa sede, prescindiamo dallo studio della contemplazione intesa nel suo significato più comprensivo e che quindi può riferirsi anche, per es. alla contemplazione mistica. Ci limitiamo solo alla contemplazione estetica.

Così pure, per quanto riguarda l'emozione, ci riferiamo sempre e solo alla emozione estetica, senza preoccuparci degli altri fatti psicologici (che noi sopra abbiamo chiamato per praticità contingente "commozione") i quali pure sono detti "emozione".

a) La contemplazione

Definizioni: In senso pieno é, non un atto semplice (cioé dal solo intelletto o dalla sola volontà) ma é l'attività piena e completa dell'uomo di fronte al contemplabile. In questo senso comprende anche il diletto e emozione che ne sgorga spontaneamente.

In senso particolare é la visione sensibile e spirituale di un oggetto contemplabile, cioé di un oggetto che, come abbiamo visto sopra, esprime nella materia e attraverso la materia un'idea.

In questa sede parliamo della contemplazione in senso particolare.

Spiegazione: Nel Processo estetico abbiamo tre cardini:

= L'autore, spirito e sensi

= L'opera d'arte (materia esprime lo spirito)

= Il contemplatore, spirito e senso.

Il Processo della contemplazione estetica é un fluire, se ci é permesso esprimerci così, di una attività spirituale che attraverso l'opera d'arte va dal contemplatore all'autore in un supporto materiale o canale materiale.

In altre parole: I sensi del contemplatore vedono l'opera nella sua realtà materiale. Lo spirito raccoglie questa visione materiale e niente al di fuori di essa; però, in essa, vede l'idea spirituale che l'autore vi ha immessa.

Supponiamo: il pittore Tizio per denigrare il demagogo Caio lo raffigura in un certo modo mentre tiene un discorso. Caio vede in quella pittura il riconoscimento delle sue doti oratorie che, anche se raffigurate in maniera polemica, sono in un certo senso supposte. Evidentemente Caio vede qualcosa che sta al di là della materia, perché la pittura é fatta in modo tale da denigrargli atteggiamenti demagogici e non esprime affatto doti oratorie come tali. In questo caso Caio non fa una contemplazione estetica.

Invece se il pittore Tizio si fosse servito della raffigurazione delle doti oratorie del demagogo Caio per denigrarlo, Caio vedrebbe esattamente il riconoscimento delle sue doti espresso dalla materia e quindi farebbe una contemplazione (in senso particolare). Tuttavia se egli godesse di vedersi così raffigurato per il motivo del riconoscimento e non perché la materia esprime bene l'idea, la sua non sarebbe una emozione estetica ma una emozione psicologica; in altre parole la sua non sarebbe una contemplazione estetica nel senso pieno.

b) L'Emozione estetica

L'emozione estetica analogamente a quanto si é detto per la contemplazione in senso particolare, é un gaudio o un diletto sensibile e spirituale.

A = a Lo stesso rapporto di dipendenza tra sensi e intelletto notato nella contemplazione si verifica qui tra senso e volontà. se la volontà gode per qualcosa che non dia il diletto anche ai sensi oppure se i sensi godono per qualcosa che non dia il gaudio anche alla volontà, non abbiamo già emozione estetica, bensì gaudio spirituale nel primo caso ed emozione psicologica (cioé commozione) nel secondo caso.

2 Volendo esprimere graficamente questo concetto, potremmo ricorrere ad una linea retta rappresentante il composto umano (sensi e spirito) ai cui estremi si trova: da una parte il massimo di spirito e il minimo di sensi. La zona della emozione estetica su questa retta, si trova al centro esattamente, dove c'è tanto di spirito quanto di sensi. Se ci spostiamo da una parte incontriamo i diletti -sensibili, sensuali, ecc.; se dall'altra troviamo i diletti affettivi e su sugli spirituali.

2 E' facile constatare la precarietà di questa zona e infatti non è raro il caso di una emozione sensibile e sensuale, seppure più raramente che s'innalza a diletto spirituale. Da un punto di vista morale questa osservazione ha la sua importanza.

E soccorre come rimedio la conclusione che la stessa considerazione suggerisce da un punto di vista estetico: l'educazione alla contemplazione estetica esige l'osservanza di quanto si è detto sopra e cioè che si cerchi solo l'idea espressa nella e dalla materia.

Infatti educando alla vera contemplazione estetica non solo si fa opera altamente culturale, ma si fornisce il migliore antidoto contro i pericoli morali inerenti all'arte e allo spettacolo: la volontà infatti segue l'intelletto.

B = Se il diletto, perfettamente proporzionato tra sensi e volontà, oltrepassa i limiti casuali della contemplazione (cioè il diletto è per qualcosa che non è interno alla contemplazione) (cfr. l'esempio del demagogo Caio) ancora una volta non abbiamo emozione estetica, ma solo emozione psicologica.

In altre parole il rapporto fra la materia - esprime - spiritualità dell'opera d'arte e la visione - con - diletto del contemplatore deve essere di assoluta e perfetta adeguatezza: l'estensione della una e dell'altra devono combaciare perfettamente ed esattamente.

C = Un'opera d'arte che piace perché tocca corde care al cuore o della mente (per es. l'esaltazione della fede e della patria ecc.) non è bella perché questo; ma è bella se ciò che piace non è l'esaltazione della fede, della patria in sé, bensì il modo con cui la materia ha espresso quella esaltazione.

IV = CONCLUSIONE = NATURA DELLA ESPRESSIONE ESTETICA

Da tutto quanto siamo venuti sommariamente esponendo, possiamo riassumere in brevi punti la natura della espressione estetica: ~~ME~~

1 = L'espressione estetica ha lo scopo primario di non comunicare idee o di suscitare sensazioni psicologiche di vario genere, bensì di comunicare BELLEZZA.

2 = Non contraddice alla espressione estetica di essere veicolo anche di comunicazione ideologica o morale, tuttavia non si deve confondere la bellezza dalla espressione estetica con la bellezza naturale dei suoi eventuali contenuti.

3 = L'Espressione estetica ha come causa efficiente l'artista, come

causa esemplare l'idea poetica; si concretizza nell'opera d'arte che ha come causa formale la composizione della materia secondo lo archetipo dell'artista (cioè l'idea poetica allo stato fantasmatico) e come causa materiale la materia da cui risulta l'opera stessa.

Nota = Abbiamo detto "composizione" anziché "forma" benché si tratti della stessa cosa, perché oggi il termine forma e il derivato formale viene usato in vario senso. Per alcuni è la composizione, per altri è la somma degli elementi stilistici, per altri è la composizione tipica delle singole materie (cioè il complesso degli elementi linguistici).

4 = L'espressione estetica è riuscita (cioè è veramente "estetica" o artistica) quando l'idea poetica è stata impressa nella materia in modo che la materia - ut materia - la esprima. Il che è quanto dire: quando la materia è stata composta armonicamente secondo l'archetipo.

5 = L'Espressione estetica di una natura è contemplabile, cioè è capace di suscitare in chi la contempla, per il fatto che la contempla, il diletto della contemplazione. E' tale cioè che esaurisce - da sola e perché contemplabile (non per es. perché acquisibile) - L'attività sensibile, intellettuale, volitiva del contemplante.

6 = Il termine estetico significa:

• da parte dell'artista, ciò che si riferisce alla sua azione creativa (immissione di un'idea poetica in una materia)

• da parte dell'opera in sé, ciò che si riferisce alla capacità dell'opera di esprimere l'idea e quindi alla sua composizione armonica (=unitaria)

• da parte del contemplatore, ciò che si riferisce al tipico modo di considerare l'opera (cioè sub specie unitatis) e al tipico diletto che ne consegue.

L'Es-tetico" coincide esattamente con "artistico" solo quando ci si riferisce all'artista e all'opera in sé.

Perciò "Estetico" in questo senso magis latet.

Si pone anzitutto il problema se si possa parlare di Estetica cinematografica. La risposta é affermativa, in base alle osservazioni fatte sopra, parlando del Linguaggio e dell'Arte.

L'Estetica é la scienza dell'arte; se si può parlare, in certo senso, di arti oltre che di Arte, é evidente che ci possono essere tante scienze (cioé tante estetiche) quante sono le arti.

Pertanto:

- a) L'ESTETICA GENERALE, o Estetica tout court, tratta dei principi generali dell'Arte, prescindendo dai vari Linguaggi in cui essa si può verificare.
- b) LE SINGOLE ESTETICHE - o quindi anche l'Estetica cinematografica - applicano i principi generali ai singoli Linguaggi.

Abbiamo rilevato che il valore estetico di un'opera d'arte risiede essenzialmente nella sua Unità o Armonia di tutti gli elementi.

Applicando quest'assioma all'opera cinematografica diremo che:

Un film é artistico, cioé bello esteticamente, quando tutti i suoi elementi sono così armonicamente composti da esprimere l'idea dell'Autore e da suscitare, di conseguenza, nello spettatore che contempla l'emozione estetica.

1 - CONCETTO DI ANALISI ESTETICA

Dopo quanto si é detto sulla Analisi Strutturale, tematica e cinematografica, é facile intuire per quale via si debba ricercare la Unità poetica.

Possiamo tuttavia precisare:

1. L'Analisi strutturale va alla ricerca della Unità compositiva
2. L'Analisi cinematografica va alla ricerca della fedeltà linguistica dell'espressione.

Se compiamo insieme queste due analisi, abbiamo un terzo tipo di analisi che ci porta a scoprire nella materia cinematografica - ut materia cinematografica - una Unità espressiva.

In altre parole, nella materia e attraverso la materia scopriamo l'idea dell'Autore; e precisamente non l'idea tematica (che potevamo conoscere anche attraverso elementi non cinematografici, quindi non attraverso la materia ut materia) non l'idea formale (che prescindeva dalla Unità e si preoccupava solo degli specifici filmici) bensì scopriamo

L'Idea che ha trovato modo di esprimersi in una materia in modo tale che la materia - ut materia - la esprima unitariamente: vale a dire, l'IDEA POETICA.

Abbiamo compiuto cioé una Analisi Estetica.

II = RICAPITOLAZIONE DI ALCUNI CONCETTI RELATIVI ALLE VARIE ANALISI

Prima di indagare ulteriormente l'analisi poetica, é forse opportuno ricapitolare in un solo paradigma alcuni concetti:

a) Oggetto delle varie Analisi

- 1 - L'analisi strutturale ricerca un perno centrale che giustifichi tutti gli elementi (cinematograficamente specifici) del film (STRUTTURA)
- 2 - L'Analisi tematica ricerca la validità sul piano ideologico (cioé la forza di convinzione) del film basandosi sulla sua struttura e prescindendo dai valori di specifico cinematografico (TEMA O TESI CENTRALE)
- 3 - L'Analisi cinematografica ricerca la natura specificatamente cinematografica degli elementi del Film (SPECIFICI FILMICI)
- 4 - L'Analisi estetica ricerca la validità poetica del film, basandosi sulla sua unità strutturale realizzata con mezzi specificamente cinematografici (IDEA POETICA)

b) Risultato delle varie analisi

- 1 - L'Unità strutturale tende a provare la validità tematica, ma può servire anche alla validità poetica.
- 2 - L'Unità cinematografica prova la validità estetica.

c) Precisazione di alcuni Concetti

- 1 - La Struttura (=Unità strutturale) non é né l'idea poetica, né il Tema centrale; é solo la risultante unitaria della composizione del film.
- 2 - Il Tema o Tesi centrale (=Unità ideologica) non é esattamente l'idea poetica; é però l'eventuale suo contenuto. Abbiamo detto "eventuale" perché ci può essere idea poetica senza alcun significato ideologico (per es. uno studio di Litz). Nel Cinema - linguaggio semantico - é difficile trovare, tuttavia un'idea poetica priva di significato ideologico o contenuto.
- 3 - L'idea poetica é l'intuizione fantastica mediante la quale lo artista ha trovato modo di esprimere la sua intuizione emozionale, e trattandosi di intuizioni con significato ideologico - ha trovato modo di esprimere una Tesi o un Tema che ha sentiti emozionalmente
- 4 - L'ispirazione é quel momento felice in cui una intuizione emozionale (con o senza significato ideologico) trova modo di esprimersi fantasticamente, conservando evidentemente la vibrazione di quella emozione.

III = ELEMENTI DELLA ANALISI ESTETICA

L'Analisi estetica va dunque alla ricerca dell'Unità (Armonia) di tutti gli elementi del Film.

Questi elementi si possono così elencare:

A = Dal punto di vista del risultato schermico

- a) Elementi spaziali: Il Quadro e la sua composizione figurativa.

Sono regolati da rapporti di proporzioni:

- = dimensionali
- = chiaroscurali o coloristiche
- = plastiche o prospettiche

Gli elementi spaziali devono sempre essere in funzione del movimento.

b) Elementi temporali: Il movimento dell'immagine e della sua composizione figurativa.

Sono regolati da rapporti di proporzioni:

- = ritmiche per quanto riguarda il movimento come tale
- = Spaziali (dimensioni, luce, ecc.) per quanto riguarda ciò che è il movimento

NB. Poiché, come si è detto, gli elementi spaziali sono in funzione il movimento e il movimento è regolato dal ritmo, è evidente che il cardine della estetica cinematografica è appunto il RITMO (rapporto tra istanti successivi, uditivi o visivi o audiovisivi).

Esso infatti riduce all'unità ogni movimento, creando il rapporto armonico dei vari istanti.

Evidentemente c'è:

- a un Ritmo temporale, cioè un ritmo in senso proprio, quello che regola il succedersi di istanti veri e propri (cioè elementi di natura loro dinamici): abbiamo così la velocità, la cadenza, ecc.
- a un Ritmo spaziale, ritmo in senso improprio, quello che regola lo svilupparsi (in precisione del fattore tempo) di elementi di natura loro non necessariamente dinamici (per es. un quadrato grigio su fondo bianco che diventa cerchio bianco su fondo nero) e abbiamo così degli sviluppi per analogia per sviluppo e per contrasto ecc.;
- a un Ritmo spazio-temporale, ritmo in senso complesso, in quanto è la somma dei due ritmi precedenti, quello che regola i rapporti dello svilupparsi, nel tempo, di realtà per sé a dinamiche: abbiamo così la velocità o la cadenza di sviluppi per analogia, contrasto, ecc.

B = Dal punto di vista di ciò che è rappresentato dalla Immagine

- a) La natura e gli esseri naturali (panorami, bestie):
Tutto il valore cinematografico è determinato dalla ripresa, che dà loro la fisionomia compositiva che avranno nella inquadratura.
- b) La scenografia e i costumi:
Il loro valore non è determinato solo dalla ripresa, ma anche dai particolari significati espressivi che l'Autore può loro attribuire (per es. le scenografie surrealistiche)
- c) L'Attore (generalmente uomo o donna; in casi eccezionali la bestia, qui però la bestia non ci interessa)
Il suo valore non è determinato solo dalla ripresa o dai significati espressivi che l'autore abbia voluto attribuirgli, ma è determinato notevolissimamente dalla sua Recita-

zione, cioè da un suo apporto personale, cosciente e in certo modo creativo.

- d) Il Racconto o comunque lo sviluppo del contenuto Alla formulazione visiva di questo racconto collaborano - oltre lo scenografo e l'attore -:
- Il Soggettista, suggerendo l'idea di un determinato fatto e del suo sviluppo narrativo
 - Lo Sceneggiatore, preordinando sulle carte i dettagli di quello stesso sviluppo narrativo, nel quale lavoro elementi anche importanti del soggetto possono venire addirittura travisati o per lo meno modificati in meglio o in peggio.
 - L'Operatore, riprendendo fotograficamente e con determinate illuminazioni le scene preordinate dalla sceneggiatura
 - Il Regista, stabilendo le modalità della Ripresa, della Recitazione ecc.

NB. Come si vede la realizzazione dell'opera filmica é frutto di collaborazione, e per di più con collaboratori con ciascuno dei quali é tenuto ed é in grado - più che in altre arti - di dare un apporto personale e in un certo senso creativo. Ciononostante l'Unità deve essere perfettamente osservata, cioè la materia deve esprimere unitariamente una sola idea poetica.

IV = IL PROBLEMA DELLA UNITA' NELLA COLLABORAZIONE

Nascono così alcuni problemi. Anzitutto é possibile arrivare all'Unità con tanta molteplicità e diversità di elementi?

Risposta :

Non solo é possibile, ma é necessario

Faremo alcune sommarie considerazioni:

- a) Tutti i collaboratori devono penetrare nell'idea che si vuole esprimere, ciascuno per la parte che gli spetta.
- b) Tutti i collaboratori intanto compiono bene il loro lavoro non in quanto riescono a fare il massimo che le loro capacità personali permettono, ma in quanto subordinano la esplicazione delle loro capacità a ciò che é loro richiesto dalla unità del film. Per questo può darsi che la recitazione meravigliosa di un attore sia troppo forte in confronto di quella degli altri attori, così da squilibrare il peso espressivo dell'insieme (cfr. Lo Spretato). Analogamente può dirsi dell'Operatore che fa inquadrature splendide in sé, ma non conformi alla esigenza espressiva dei singoli episodi; dello scenografo; dello sceneggiatore che indugia sui dettagli o su scene ottime in sé, ma strutturalmente superflue.
- c) Se in un film si riesce a distinguere l'apporto dei vari collaboratori, si può già dire che esso non é riuscito. Cfr. a questo proposito "Umberto D" dove é evidente quà e là l'apporto o dello sceneggiatore o dell'operatore e del musicista; apporti che il

Regista non é riuscito ad amalgamare e a fondere nella Unità dello insieme, essendosi limitato a riceverli quasi passivamente. E si veda invece la validità di quelle scene in cui il Regista (che é grande attore) ha saputo realizzare con ottimo ritmo cinematografico, perché personalmente sentito, il suggerimento dei collaboratori (per es. la validità del colloquio nella pensione tra il professore e la servetta che gli porta un pezzo di torta e la invalidità della scena della servetta sola in cucina al mattino: nell'uno e nell'altro caso il suggerimento era di Zavattini ma nel primo caso De Sica lo ha sentito e lo ha fatto proprio; nel secondo lo ha reso meccanico fonte).

- d) Come si é visto qui sopra i valori ritmici vanno intesi in un senso molto pregnante e comprensivo. In fondo i difetti ivi notati circa l' "Umberto D" sono difetti ritmici, poiché le singole scene non riescono, sia ciascuna a ritmare i propri elementi, sia a ritmarsi tra loro, cioè a conservare un adeguato rapporto di sviluppo ispirativo. In altri casi ci potranno essere inadeguatezze di rapporti nello sviluppo stilistico (per es. in "Stromboli" il valore simbolico della salita finale sul vulcano) o (per es. la cattiva illuminazione degli interni e l'ottima degli esterni in "Stromboli" o interpretativo (per es. l'eccessiva preponderanza dal punto di vista della recitazione da parte di Morand su Gerard ne lo "Spretato") o simili.
- e) Il Ritmo pertanto, sia spaziale sia temporale, sia soprattutto spaziale-temporale non solo é ciò che permette di realizzare l'Unità estetica del film, ma é anche ciò che permette di conoscere se c'è o se non c'è.

V = IL PROBLEMA DELL'AUTORE DEL FILM

Altro problema é quello dell'autore del film.

Cioé il film ha uno o più autori?

Il che in altre parole si può formulare;

Di chi é l'idea poetica che viene espressa nella materia e chi ve la imprime?

La risposta, nonostante le polemiche in corso, non può essere dubbia:

L'AUTORE VERO DEL FILM E' UNO SOLO, ED E' COLUI CHE
IMPRIME LA SUA IDEA POETICA. COSTUI E' IL REGISTA

(in sede teorica, cioè supponendo che tutto venga fatto come deve essere fatto)

Non intendiamo svoscerare la questione. Ci limiteremo ad alcune considerazioni:

A = Il Compito del Regista

Il Regista é colui che dirige la realizzazione del film.

E cioè colui che effettivamente plasma la materia. Infatti:

2 fa propria l'idea proposta dal soggetto, e se non la "sente" la modifica e la elabora in sede di sceneggiature o di realizzazione fino a quando essa coincida con ciò che sente.

- Quindi scopre o concepisce la idea poetica.
- 2 Dirige gli attori in modo che esprimano quello che devono esprimere ai fini dell'espressione filmica.
 - 2 Dirige la ripresa (fotografia, illuminazione, composizione ecc.) in modo che l'immagine sia adeguata alla espressione voluta.
 - 2 Opera e sorveglia il montaggio in modo da ottenere il "ritmo" sentito e voluto
 - 2 Se il Regista non fa tutto ciò, evidentemente non é vero Regista anche se porta tale nome.
 - 2 In certe sceneggiature di ferro (tipo produzione americana) il Regista é semplicemente un direttore di ripresa. In questo caso evidentemente l'autore può non essere lui; ma la persona che riesce ad imporre la propria idea (per es. il direttore di produzione). E' però questo un pericoloso sistema di lavoro, dal punto di vista estetico, perché praticamente - e l'esperienza lo dimostra - viene a mancare un vero e diretto plasmatore della materia ai fini espressivi, (poetici).

B = Gli altri collaboratori

Gli altri collaboratori non devono dare un apporto creativo vero e proprio, ma solo un apporto interpretativo, (cfr. quanto abbiamo detto sopra)

C = L'idea poetica e il Regista

Non é necessario che l'autore del film abbia concepito egli l'idea poetica; basta che l'abbia fatta propria emozionalmente, tanto da poterla esprimere.

Può succedere che di fatto il film esprima un'idea poetica affatto diversa da quella intesa dal Regista e che questa idea poetica sia determinata da una particolare recitazione o scenografia o altro. Resta comunque sempre vero che l'idea poetica deve risultare espressa dalla materia e se viene espressa significa che qualcuno - in un modo o nell'altro ve l'aveva impressa.

D = I casi famosi di collaborazione

Il film - anche dal punto di vista estetico - é certamente opera di collaboratori. Ma ciò non significa affatto che ci debbano essere più autori.

I casi di Tendem famosi (per es. Zavattini e De Sica) non sono affatto dimostrativi contro la nostra tesi, anzi la convalidano (ricordare gli esempi e le notazioni fatte sopra).

Si può ammettere che, eccezionalmente, due o più artisti abbiano tale affinità spirituale da "sentire" nello stesso modo un'idea poetica e il processo di realizzazione. In questo caso l'autore é colui che di fatto dirige il film, anche se si é servito del continuo apporto degli altri, apporti che egli di volta in volta faceva suoi, concependo così sempre più completamente e fortemente l'idea.

Si pone anzitutto il problema se si possa parlare di Estetica cinematografica. La risposta é affermativa, in base alle osservazioni fatte sopra, parlando del Linguaggio e dell'Arte.

L'Estetica é la scienza dell'arte; se si può parlare, in certo senso, di arti oltre che di Arte, é evidente che ci possono essere tante scienze (cioé tante estetiche) quante sono le arti.

Pertanto:

- a) L'ESTETICA GENERALE, o Estetica tout court, tratta dei principi generali dell'Arte, prescindendo dai vari Linguaggi in cui essa si può verificare.
- b) LE SINGOLE ESTETICHE - o quindi anche l'Estetica cinematografica - applicano i principi generali ai singoli Linguaggi.

Abbiamo rilevato che il valore estetico di un'opera d'arte risiede essenzialmente nella sua Unità o Armonia di tutti gli elementi.

Applicando quest'assioma all'opera cinematografica diremo che:

Un film é artistico, cioé bello esteticamente, quando tutti i suoi elementi sono così armonicamente composti da esprimere l'idea dell'Autore e da suscitare, di conseguenza, nello spettatore che contempla l'emozione estetica.

1 = CONCETTO DI ANALISI ESTETICA

Dopo quanto si é detto sulla Analisi Strutturale, tematica e cinematografica, é facile intuire per quale via si debba ricercare la Unità poetica.

Possiamo tuttavia precisare:

1. L'Analisi strutturale va alla ricerca della Unità compositiva
2. L'Analisi cinematografica va alla ricerca della fedeltà linguistica dell'espressione.

Se compiamo insieme queste due analisi, abbiamo un terzo tipo di analisi che ci porta a scoprire nella materia cinematografica - ut materia cinematografica - una Unità espressiva.

In altre parole, nella materia e attraverso la materia scopriamo l'idea dell'Autore; e precisamente non l'idea tematica (che potevamo conoscere anche attraverso elementi non cinematografici, quindi non attraverso la materia ut materia) non l'idea formale (che prescindeva dalla Unità e si preoccupava solo degli specifici filmici) bensì scopriamo

L'Idea che ha trovato modo di esprimersi in una materia in modo tale che la materia - ut materia - la esprima unitariamente: vale a dire, l'IDEA POETICA.

Abbiamo compiuto cioé una Analisi Estetica.

II = RICAPITOLAZIONE DI ALCUNI CONCETTI RELATIVI ALLE VARIE ANALISI

Prima di indagare ulteriormente l'analisi poetica, é forse opportuno ricapitolare in un solo paragrafo alcuni concetti:

a) Oggetto delle varie Analisi

- 1 - L'analisi strutturale ricerca un perno centrale che giustifichi tutti gli elementi (cinematograficamente specifici) del film (STRUTTURA)
- 2 - L'Analisi tematica ricerca la validità sul piano ideologico (cioé la forza di convinzione) del film basandosi sulla sua struttura e prescindendo dai valori di specifico cinematografico (TEMA O TESI CENTRALE)
- 3 - L'Analisi cinematografica ricerca la natura specificatamente cinematografica degli elementi del Film (SPECIFICI FILMICI)
- 4 - L'Analisi estetica ricerca la validità poetica del film, basandosi sulla sua unità strutturale realizzata con mezzi specificamente cinematografici (IDEA POETICA)

b) Risultato delle varie analisi

- 1 - L'Unità strutturale tende a provare la validità tematica, ma può servire anche alla validità poetica.
- 2 - L'Unità cinematografica prova la validità estetica.

c) Precisazione di alcuni Concetti

- 1 - La Struttura (=Unità strutturale) non é né l'idea poetica, né il Tema centrale; é solo la risultante unitaria della composizione del film.
- 2 - Il Tema o Tesi centrale (=Unità ideologica) non é esattamente l'idea poetica; é però l'eventuale suo contenuto. Abbiamo detto "eventuale" perché ci può essere idea poetica senza alcun significato ideologico (per es. uno studio di Litz). Nel Cinema - linguaggio semantico - é difficile trovare, tuttavia un'idea poetica priva di significato ideologico o contenuto.
- 3 - L'idea poetica é l'intuizione fantastica mediante la quale lo artista ha trovato modo di esprimere la sua intuizione emozionale, e trattandosi di intuizioni con significato ideologico - ha trovato modo di esprimere una Tesi o un Tema che ha sentiti emozionalmente
- 4 - L'ispirazione é quel momento felice in cui una intuizione emozionale (con o senza significato ideologico) trova modo di esprimersi fantasticamente, conservando evidentemente la vibrazione di quella emozione.

III = ELEMENTI DELLA ANALISI ESTETICA

L'Analisi estetica va dunque alla ricerca dell'Unità (Armonia) di tutti gli elementi del Film.

Questi elementi si possono così elencare:

A = Dal punto di vista del risultato schermico

- a) Elementi spaziali: Il Quadro e la sua composizione figurativa.

Sono regolati da rapporti di proporzioni:

- = dimensionali
- = chiaroscurali o coloristiche
- = plastiche o prospettiche

Gli elementi spaziali devono sempre essere in funzione del movimento.

b) Elementi temporali: Il movimento dell'immagine e della sua composizione figurativa.

Sono regolati da rapporti di proporzioni:

- = ritmiche per quanto riguarda il movimento come tale
- = Spaziali (dimensioni, luce, ecc.) per quanto riguarda ciò che è il movimento

NB. Poiché, come si è detto, gli elementi spaziali sono in funzione il movimento e il movimento è regolato dal ritmo, è evidente che il cardine della estetica cinematografica è appunto il RITMO (rapporto tra istanti successivi, uditivi o visivi o audiovisivi).

Esso infatti riduce all'unità ogni movimento, creando il rapporto armonico dei vari istanti.

Evidentemente c'è:

- a un Ritmo temporale, cioè un ritmo in senso proprio, quello che regola il succedersi di istanti veri e propri (cioè elementi di natura loro dinamici): abbiamo così la velocità, la cadenza, ecc.
- a un Ritmo spaziale, ritmo in senso improprio, quello che regola lo svilupparsi (in precisione del fattore tempo) di elementi di natura loro non necessariamente dinamici (per es. un quadrato grigio su fondo bianco che diventa cerchio bianco su fondo nero) e abbiamo così degli sviluppi per analogia per sviluppo e per contrasto ecc.;
- a un Ritmo spazio-temporale, ritmo in senso complesso, in quanto è la somma dei due ritmi precedenti, quello che regola i rapporti dello svilupparsi, nel tempo, di realtà per sé a dinamiche: abbiamo così la velocità o la cadenza di sviluppi per analogia, contrasto, ecc.

B = Dal punto di vista di ciò che è rappresentato dalla Immagine

- a) La natura e gli esseri naturali (panorami, bestie):
Tutto il valore cinematografico è determinato dalla ripresa, che dà loro la fisionomia compositiva che avranno nella inquadratura.
- b) La scenografia e i costumi:
Il loro valore non è determinato solo dalla ripresa, ma anche dai particolari significati espressivi che l'Autore può loro attribuire (per es. le scenografie surrealistiche)
- c) L'Attore (generalmente uomo o donna; in casi eccezionali la bestia, qui però la bestia non ci interessa)
Il suo valore non è determinato solo dalla ripresa o dai significati espressivi che l'autore abbia voluto attribuirgli, ma è determinato notevolissimamente dalla sua Recita=

zione, cioè da un suo apporto personale, cosciente e in certo modo creativo.

- d) Il Racconto o comunque lo sviluppo del contenuto
Alla formulazione visiva di questo racconto collaborano -
oltre lo scenografo e l'attore -:
- 2 Il Soggettista, suggerendo l'idea di un determinato fatto e del suo sviluppo narrativo
 - 2 Lo Sceneggiatore, preordinando sulle carte i dettagli di quello stesso sviluppo narrativo, nel quale lavoro elementi anche importanti del soggetto possono venire addirittura travisati o per lo meno modificati in meglio o in peggio.
 - 2 L'Operatore, riprendendo fotograficamente e con determinate illuminazioni le scene preordinate dalla sceneggiatura
 - 2 Il Regista, stabilendo le modalità della Ripresa, della Recitazione ecc.

NB. Come si vede la realizzazione dell'opera filmica é frutto di collaborazione, e per di più con collaboratori con ciascuno dei quali é tenuto ed é in grado -più che in altre arti - di dare un apporto personale e in un certo senso creativo. Ciononostante l'Unità deve essere perfettamente osservata, cioè la materia deve esprimere unitariamente una sola idea poetica.

IV = IL PROBLEMA DELLA UNITA' NELLA COLLABORAZIONE

Nascono così alcuni problemi. Anzitutto é possibile arrivare all'Unità con tanta molteplicità e diversità di elementi?

Risposta :

Non solo é possibile, ma é necessario

Faremo alcune sommarie considerazioni:

- a) Tutti i collaboratori devono penetrare nell'idea che si vuole esprimere, ciascuno per la parte che gli spetta.
- b) Tutti i collaboratori intanto compiono bene il loro lavoro non in quanto riescono a fare il massimo che le loro capacità personali permettono, ma in quanto subordinano la esplicazione delle loro capacità a ciò che é loro richiesto dalla unità del film. Per questo può darsi che la recitazione meravigliosa di un attore sia troppo forte in confronto di quella degli altri attori, così da squilibrare il peso espressivo dell'insieme (cfr. Lo Spretato). Analogamente può dirsi dell'Operatore che fa inquadrature splendide in sé, ma non conformi alla esigenza espressiva dei singoli episodi; dello scenografo; dello sceneggiatore che indugia sui dettagli o su scene ottime in sé, ma strutturalmente superflue.
- c) Se in un film si riesce a distinguere l'apporto dei vari collaboratori, si può già dire che esso non é riuscito. Cfr. a questo proposito "Umberto D" dove é evidente quà e là l'apporto o dello sceneggiatore o dell'operatore e del musicista; apporti che il

Regista non é riuscito ad amalgamare e a fondere nella Unità dello insieme, essendosi limitato a riceverli quasi passivamente. E si veda invece la validità di quelle scene in cui il Regista (che é grande attore) ha saputo realizzare con ottimo ritmo cinematografico, perché personalmente sentito, il suggerimento dei collaboratori (per es. la validità del colloquio nella pensione tra il professore e la servetta che gli porta un pezzo di torta e la invalidità della scena della servetta sola in cucina al mattino: nell'uno e nell'altro caso il suggerimento era di Zavattini ma nel primo caso De Sica lo ha sentito e lo ha fatto proprio; nel secondo lo ha reso meccanicamente).

d) Come si é visto qui sopra i valori ritmici vanno intesi in un senso molto pregnante e comprensivo. In fondo i difetti ivi notati circa l' "Umberto D" sono difetti ritmici, poiché le singole scene non riescono, sia ciascuna a ritmare i propri elementi, sia a ritmarsi tra loro, cioè a conservare un adeguato rapporto di sviluppo ispirativo.

In altri casi ci potranno essere inadeguatezze di rapporti nello sviluppo stilistico (per es. in "Stromboli" il valore simbolico della salita finale sul vulcano) o (per es. la cattiva illuminazione degli interni e l'ottima degli esterni in "Stromboli" o interpretativo (per es. l'eccessiva preponderanza dal punto di vista della recitazione da parte di Morand su Gerard ne lo "Spretato") o simili.

e) Il Ritmo pertanto, sia spaziale sia temporale, sia soprattutto spaziale-temporale non solo é ciò che permette di realizzare l'Unità estetica del film, ma é anche ciò che permette di conoscere se c'è o se non c'è.

V = IL PROBLEMA DELL'AUTORE DEL FILM

Altro problema é quello dell'autore del film.

Cioé il film ha uno o più autori?

Il che in altre parole si può formulare;

Di chi é l'idea poetica che viene espressa nella materia e chi ve la imprime?

La risposta, nonostante le polemiche in corso, non può essere dubbia:

L'AUTORE VERO DEL FILM E' UNO SOLO, ED E' COLUI CHE
IMPRIME LA SUA IDEA POETICA. COSTUI E' IL REGISTA

(in sede teorica, cioè supponendo che tutto venga fatto come deve essere fatto)

Non intendiamo svoscerare la questione. Ci limiteremo ad alcune considerazioni:

A = Il Compito del Regista

Il Regista é colui che dirige la realizzazione del film.

E cioè colui che effettivamente plasma la materia. Infatti:

2 fa propria l'idea proposta dal soggetto, e se non la "sente" la modifica e la elabora in sede di sceneggiature o di realizzazione fino a quando essa coincida con ciò che sente.

Quindi scopre o concepisce la idea poetica.

- 2 Dirige gli attori in modo che esprimano quello che devono esprimere ai fini dell'espressione filmica;
- 2 Dirige la ripresa (fotografia, illuminazione, composizione ecc.) in modo che l'immagine sia adeguata alla espressione voluta.
- 2 Opera e sorveglia il montaggio in modo da ottenere il "ritmo" sentito e voluto
- 2 Se il Regista non fa tutto ciò, evidentemente non é vero Regista anche se porta tale nome.
- 2 In certe sceneggiature di ferro (tipo produzione americana) il Regista é semplicemente un direttore di ripresa. In questo caso evidentemente l'autore può non essere lui; ma la persona che riesce ad imporre la propria idea (per es. il direttore di produzione). E' però questo un pericoloso sistema di lavoro, dal punto di vista estetico, perché praticamente - e l'esperienza lo dimostra - viene a mancare un vero e diretto plasmatore della materia ai fini espressivi, (poetici).

B = Gli altri collaboratori

Gli altri collaboratori non devono dare un apporto creativo vero e proprio, ma solo un apporto interpretativo, (cfr. quanto abbiamo detto sopra)

C = L'idea poetica e il Regista

Non é necessario che l'autore del film abbia concepito egli l'idea poetica, basta che l'abbia fatta propria emozionalmente, tanto da poterla esprimere.

Può succedere che di fatto il film esprima un'idea poetica affatto diversa da quella intesa dal Regista e che questa idea poetica sia determinata da una particolare recitazione o scenografia o altro.

Resta comunque sempre vero che l'idea poetica deve risultare espressa dalla materia e se viene espressa significa che qualcuno - in un modo o nell'altro ve l'aveva impressa.

D = I casi famosi di collaborazione

Il film - anche dal punto di vista estetico - é certamente opera di collaboratori. Ma ciò non significa affatto che ci debbano essere più autori.

I casi di Tendem famosi (per es. Zavattini e De Sica) non sono affatto dimostrativi contro la nostra tesi, anzi la convalidano (ricordare gli esempi e le notazioni fatte sopra).

Si può ammettere che, eccezionalmente, due o più artisti abbiano tale affinità spirituale da "sentire" nello stesso modo un'idea poetica e il processo di realizzazione. In questo caso l'autore é colui che di fatto dirige il film, anche se si é servito del continuo apporto degli altri, apporti che egli di volta in volta faceva suoi, concependo così sempre più completamente e fortemente l'idea.